الحائزة على جائزة كتارا للرواية العربية ٢٠١٦ - فئة الدراسات النقدية

نحو الوعي بتحولات السرد الروائي العربي

دراسة



الدكتورة زهور كرام



نحـو الوعـي
بتحولات السرد الروائي العربي

دراســـة

الدكتـورة زهـور كـرام

طبعة 1، 2017, منشورات كتارا ، الدوحة ، قطر

كتـارا
katara

المقدمة

الحكيُ فعلٌ بيولوجي، وسيظل مُرافقا للإنسان حتى الفناء الوجودي؛ يحكي الإنسان ذاته وعلاقته بالعالم من أجل تخليد معنى وجوده. الإنسان ذاتٌ حالمة بالخلود، رافضة للعبور، لذا تجعل من الحكي سبيلا لها لتخزين رؤيتها في الوجود. يصبح محكي الإنسان علامة دالة على معنى الوجود بالبعد الفلسفي. من هنا، تعددت أشكال التعبير الرمزي، التي تجعل من الحكي فعل التوثيق والتشخيص. الحكي فعل وجودي ضد الموت/الفناء، إذ ظل يُرافق مختلف المجتمعات والحضارات في حركة تاريخها، بحثا عن معنى لوجودها في حاضر المجتمعات اللاحقة. ولولا تعبيرات الحكي التي تركتها المجتمعات، ما كان لتاريخ البشرية ذاكرة. ومن هذه الذاكرة تستمر المجتمعات في رسم معالم وجودها تاريخيا. غير أن الحكي قد يتلاشى مع لُبس الزمن، وفوضى المكان، وقد يفقد خصوصية اللحظة التاريخية، فيُغادر المعنى الذي يطمح إليه الإنسان، لذا كان السرد سلوكا نظاميا لترتيب الحكي، وفعلا لتدبيره وتنظيمه. وإذا كانت المجتمعات والحضارات قد التقت في

فعل الحكي، فإنها اختلفت/تختلف في فعل السرد الذي يُؤسس خصوصية شكل التنظيم والترتيب؛ أي خصوصية النظام الذي يتحول عند تحققه خطابا إلى حالة وعي. السرد حالة سياقية ثقافية، تُشخص وضعية فكر وعقل ووعي ومجتمع. ولذا، يُصبح الاقتراب من الأشكال التعبيرية الرمزية، اقترابا من خطابها السردي أكثر من وضعية حكيها؛ ذلك، لأن السرد/ النظام حاملُ الدلالة، وحاضنُ الوعي الضمني.

كلما تغيرت وسائط الاتصال والتواصل، تغيرت وضعية العالم، ومعها تغير موقع الفرد في هذا العالم وعلاقاته بالآخر/الآخرين. العالم وضعٌ اجتماعي واقتصادي وسياسي غير ثابت، وغير مُستقر، إنه يعيش من تحولاته، بل مفهومه ينتعش من شكل وطبيعة التحولات التي يعرفها كلما تغيرت وسائط الاتصال والتواصل. ترتيب العالم يتغير تبعا لحركية موقع الفرد والمجتمع بتفاعل مع السياسي والاقتصادي. وعليه، فإن سرد العالم والذات، يختلف من مجتمع إلى آخر، ويتفاوت في طريقة تشكله من سياق إلى آخر، حسب موقع الأفراد في مجتمعاتهم، وطبيعة تفاعلهم وتواصلهم مع منطق تدبير واقعهم.

تعد الرواية من أكثر الأشكال التعبيرية الرمزية التي يتحقق فيها التجلي الدلالي للسرد، ذلك لكونها تأتي نظاما مرتبا للحكي. ومنذ ظهورها باعتبارها شكلا أدبيا مُفارقا للملحمة في الزمن الثقافي-السردي الأوروبي، وهي تقترح تجليات متنوعة ومُتحولة لنظامها السردي الذي يأتي تشخيصا لنظام التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. وعندما نلمس-اليوم- هذا الاهتمام الكبير بجنس الرواية -خاصة- عربيا، فإن أسئلة عديدة يمكن اقتراحها من أجل التفكير في وضعية هذا الاهتمام، وأسباب هذا الانشغال:

- هل وضع الرواية العربية كتابة وبناء وأسلوبا، كان وراء هذا الاهتمام؟

وهـل أظهـرت الدراسـات النقديـة الروائيـة في التجربـة العربيـة أن الروايـة في الثقافـة العربيـة تُحقـق تميـزا في بلاغـة سردهـا ما يتطلـب انشـغالا مُضاعفا؟ هل هـذا الاهتـمام يعكـس وضعيـة الروايـة في ثقافـة المجتمـع؟ هـل هـو دليـل عـلى اهتـمام مجتمعـي أصبح يؤمـن بدور الروايـة كتابة وقراءة في التنميـة الاجتماعية والفكرية؟

- هـل هـو اهتـمام بجنـس أدبي مرتبـط بزمـن التحـولات، ومـن ثمـة، يصبح الاهتـمام بـه اهتمامـا بالتحـولات التـي يعرفهـا الواقـع العـربي؟

- هـل هـو إعلان معـرفي عـربي بأهميـة الاهتـمام بالروايـة في تدبـير الوعـي المجتمعـي العـربي؟

- هـل هـو وضـع ثقـافي إبداعـي صحـي، يشـخص موقـع الروايـة، أو التخييل بشـكل عـام، في التفكـير العربي؟

- هـل هـو اهتمام مـن وحي التراكم الروائي في المشـهد العـربي، ومتابعة النقد لـه، وإبـراز النقـد خصوصيـات هذا الجنـس الأدبي فيما يتعلق بتشـخيص الأوضاع العربية؟..

- هـل حقـق النقـد الـروائي العـربي انتصـارات معرفيـة في طريقـة اشـتغاله، جعلـت المؤسسـة النقديـة والثقافيـة العربيـة تنتبـه إلى أهميـة جنـس الروايـة؟

-هـل واقـع النقـد الـروائي العـربي سـاهم في تقديـم الروايـة، وأبـرز عنـاصر قوتهـا، مـا جعـل المؤسسـات العربية تنشـغل بهـا، وتهتـم بتقديمهـا إلى الآخر عبر الترجمـة، وفي ذلـك تقديـم للفكـر والرؤيـة العربيـين؟

تلـك عيّنـة مـن الأسـئلة التـي يمكـن الاقـتراب منهـا، بدراسـة الروايـة العربية الراهنـة، مـن خـلال مسـار تطـور نظـام سردهـا، وعـبر اسـتحضار زمـن تشـكلها وتكونهـا، وذلـك مـن أجـل الوعـي بموقعهـا في الثقافـة العامـة.

مدخل

منطلقات للتفكير

أولاً: الأدب/ الرواية والأسئلة الراهنة

1 - في الحاجة إلى تجديد سؤال الأدب

كثيرا ما نتساءل، أو على الأقل، نُعبر عما يشبه الاستغراب، حول هذه المسافة التي تزداد عمقا، بين المعرفة الأدبية واستثمار تلك المعرفة في الوعي الجماعي، والسلوك الفردي، أو حاجة المجتمع للأدب والفنون بشكل عام. غالبا ما نبحث في أجوبة، قد تبتعد بنا عن جوهر المشكل، ونترك موطن الخلل الذي يجعل المعرفة الأدبية عبارة عن مجرد درس تعليمي، يتوقف عن التأثير باجتياز الامتحان، أو دراسة نقدية، تجتهد في تطويع النظريات لتتماشى مع النص الأدبي، وهو تعامل أنتج -بدوره- تصورا حول معنى الأدب، باعتباره خطابا جماليا وبلاغيا ورمزيا، ليس بإمكانه أن يقدم للإنسان غير المتعة الفنية، واللغوية، ويتيح له السفر في المتخيل بدون إكراهات الواقع. ولهذا، ارتبط لدى الكثيرين بمفهوم الهروب من الواقع تارة، والرومانسية تارة أخرى، كما انعكس هذا المعنى أو التصور على وضعية الأدباء في المجتمع.

عندما ننظر في وضعية الأدب في الدرس التعليمي والجامعي، سنجده يقف عند حدود مفهوم الخطاب. ونقصد به اهتمام الدرس التعليمي بما يسمى بـ«أدبية الأدب»؛ أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا، كما عبَّرت عنه المدرسة الشكلانية [1]. مقاربة منهجية تنشغل بسؤال التفكيك، وإعادة

---

1 - سعت الشكلانية الروسية إلى الاهتمام بعلم الأدب، من خلال الاشتغال بأدبية الأدب، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا، والبحث في الخصائص النوعية التي تميزه عن غيره من الخطابات الأخرى. وهي بذلك تجعل الوعي بالأدب خارج امتداداته التاريخية والاجتماعية والسيكولوجية والبيوغرافية التي دأبت المناهج التقليدية على الاهتمام بها. من أجل للتوضيح أكثر، يمكن الرجوع إلى: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ط.1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1982، و«الشعرية» لتدوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط.1، دار توبقال، 1987.

البنـاء دون إقامـة جـسر وظيفي بـين المعرفة الأدبيـة والمجتمـع، أو بتعبير أدق، لا تحفـز طريقـة الـدرس التعليمـي عـلى جعـل قـراءة المعرفـة الأدبيـة إمكانيـة منفتحـة عـلى مـا هو ثقـافي واجتماعـي وفكري. يظـل تدريـس الأدب -في أغلب مناهجـه- مرتبطـا برؤيـة توجيهيـة في علاقـة بنظريـة نقديـة، أو منهـج أدبي، أو منفعيـة تتحـدد في اجتيـاز الامتحـان، دون أن ترقـى الطريقـة البيداغوجيـة إلى تقديـم الـدرس الأدبي، باعتبـاره شرطـا معرفيـا لتطويـر الحيـاة والسـلوك والتفكـير. وهـذا لا يعنـي تحويـل الأدب إلى حاجـة اجتماعيـة مبـاشرة، وإنمـا قـراءة الأدب وتحليـل خطابـه، يُدربنـا عـلى ثقافة الإحسـاس بالحياة، والأشـياء، ويمنحنـا إمكانيـات متعـددة لإدراك سـلوكنا الاجتماعـي، وطريقـة تفكيرنـا. لأن المعرفـة كيفـما كان نوعهـا (والأدب منهـا) تبـدأ موضوعـا للاشـتغال، وبمجـرد تفكيكهـا، والنظـر في فلسـفتها وأسـئلتها، وجعلهـا امتـدادا للحيـاة والمجتمـع، فإنهـا تتحـول -بدورهـا- إلى أداة للتفكـير في موضوعـات أخـرى. لكـن، أهـم موضـوع تبـدأ بـه المعرفـة الأدبيـة حـين تنتقـل مـن الموضـوع إلى الأداة هـو «نحـن»، أو الأنـا الجماعيـة أو الفرديـة، لأنهـا تُحَولنـا إلى موضوعـات للتأمـل. وتتجـلى طبيعـة هـذا الانتقـال مـن الموضـوع إلى الأداة في كيفيـة تأثـير الأدب فينـا، وفي وجداننـا، ولغتنـا، وإحساسـنا بالأشـياء والطبيعـة. بقدر سـعة متخيلنا، ننجـز الصـور والتصـورات، ويغتنـي فعلنـا الإنسـاني.

إن الأدب ليـس مجـرد بنـاء لغـوي رمـزي، وليـس فقـط عبـارة عـن حكايـة مـسرودة، وإنمـا هـو قبـل كل شيء إمكانية لإدراك وجودنا؛ فالشـعوب التي تفتقر للتخييـل، شـعوب هاربـة من المسـتقبل.

عندمـا أصـدر تـودوروف كتابـه «الأدب في خطـر» [2] سـنة 2007؛ فقـد كان يطـرح سـؤالا جوهريـا، حـول تمثل وقـراءة وتـذوق الأدب اليوم، وذلـك من خلال

2 - *Todorov (Tzvetan) : la littérature en peril, Flammarion, 2007*.
ترجمة، عبد الكبير الشرقاوي، «الأدب في خطر»، ط.1، توبقال، 2007.

وضعية تدريسه في التعليم، الذي يشكل وجدان الإنسان، ويعمل على تربية حس الذوق والجمال لديه.

يعيد تودوروف التفكير في الأدب (رواية، قصة، شعر..)، وفي الحاجة إليه، وطريقة تذوقه، انسجاما مع دور الأدب الجوهري في تزويد الإنسان بأحاسيس ومعانٍ تجعله يدرك وجوده، ويفهم حياته، وهو يقوم بذلك، بالعودة إلى سؤال قراءة النص الأدبي، وكيف يحضر في الدرس التعليمي.

إنه سؤال يُطرح -باستمرار- مع كل انتقال تاريخي تعرفه البشرية، ويؤثر على مستوى تعبيرها وتفكيرها. وعندما يختار تودوروف الفضاء التعليمي للنظر في وضعية التعاطي مع الأدب، فذلك لأنه يدرك دور التعليم في التربية على صيانة الأدب من العبث. ومن ثمة، يرى أن خطر الأدب، يتمثل في تدريسه وفق المقاربة الداخلية البنيوية التي تنشغل بسؤال البناء الداخلي للأدب، ولا تخرج إلى سياقات الأدب الخارجية التي منها يستمد الأدب جوهره؛ ليصبح التأمل في ماهية وظيفة الأدب، فرصة لإعادة النظر في تاريخ نظرية تلقي الأدب التي تجدد أسئلتها، وهويتها من خلال الأسئلة الجديدة، تلك التي يقترحها واقع الأدب، أو التي يتم اقتراحها على وضعية الأدب الجديدة.

ولعل صرخة تودوروف، أو ما يشبه الصرخة المعرفية لإعادة النظر في وضعية الأدب في فهمنا وتمثلنا ونقدنا ومدرستنا، لا تمليها فقط ممارسة تودوروف لدوره الحضاري، باعتباره ناقدا مسؤولا عن تتبع مسار الأدب في علاقته بسؤال التلقي، وهذا شيء يُحسب لصالح تودوروف الذي يقوم بالنقد الذاتي لأفكاره النقدية، واضعا في الاعتبار سؤال الأدب أولا، قبل سؤال النقد، أو بتعبير آخر، جاعلا من الوفاء لسؤال الأدب، وفاء فلسفيا لسؤال النقد الذي حين يغيب عنه النقد الذاتي، فإنه يتحوَّل إلى سلطة قاتلة لجوهر الأدب، إن هذه الصرخة لا تمليها فقط هذه الاعتبارات، وإنما يدعو إليها أيضا،

واقع مجموعة من المفاهيم في المنظومة الفكرية والحياتية للإنسان، والتي بدأت تفقد حضورها في الوجدان، مثل الجمال والذوق والسلم والقيم والبعد الفلسفي للوجود، وغير ذلك من المعاني التي تولّد لدى الإنسان إدراكا وجوديا، خاصة مع التحولات السياسية، والصراعات الحضارية التي تمر منها البشرية اليوم، وتترك أثرها في وجدان الإنسان.

إن الخطر الذي قد يهدد الأدب بكل تجلياته الرمزية، يتعلق بطريقة تلقيه وقراءته والتواصل معه؛ ذلك لأن الأدب حياة مُتجددة ومتحركة بفعل علاقته التفاعلية مع التحولات التاريخية التي تعرفها المجتمعات والحضارات والسياسات، وعندما لا يُجدد النقد والقراءة إمكانياتهما وأسئلتهما، فإنهما يُجمدان الأدب، ويدفعانه إلى منطقة السكون، حيث يحتاج الأدب اقترابا مُتجددا لخطابه.

عندما نثير صرخة تودوروف المعرفية حول الخطر الذي يُهدد الأدب، بطريقة تدريسه، وتلقينه، وتقييده في الدراسات البنيوية التي تجعله يفقد تاريخه الثقافي، ويُدمر جوهره الإنساني، فذلك لأن الصرخة -أو السؤال- لا يخص السياق المعرفي الأوروبي/الفرنسي، الذي ينطلق تودوروف من خطابه الأدبي والنقدي، ولكنها وقفة ممكنة في مختلف السياقات، خاصة السياق العربي، نظرا لكونه اعتاد اعتماد النظريات الغربية في تواصله مع تجاربه الأدبية. ولهذا، تصبح الصرخة ذات بعد مزدوج، من جهة البعد المعرفي الذي حدده تودوروف في علاقة الأدب بطرائق تدريسه، ومن جهة ثانية في علاقة الأدب العربي بطرائق تلقيه وفق الخلفية النقدية الغربية التي أصبحت-حسب تورودوف- محط نقاش، وتدعو إلى إعادة النظر فيها[3].

3 - من الكتب النقدية العربية، التي حاورت النظريات الغربية، واتخذت منها موقفا بمجادلتها، نقترح الرجوع إلى كتاب «إدانة الأدب» للناقد المغربي عبد الرحيم جيران، والذي ناقش فيه أفكار تودوروف الجديدة حول قراءة الأدب في «الأدب في خطر»، ط.1، مطبعة النجاح الجديدة، 2008.

ما يدفعنا إلى إعادة طرح السؤال حول دور الأدب في حياتنا، وعلاقته بالمجتمع، والنظر في عناصر خلل هذه العلاقة، هو ما نعيشه عربيا اليوم، من ملابسات وفوضى في المفاهيم ودلالاتها، وهيمنة العنف سلوكا ولغة وخطابا، وتراجعا في قيم المحبة والسلم، وهي كلها مواصفات قد تلقي بالضوء على وضعية الوجدان الإنساني الذي يحتاج إلى امتلاء روحي وجمالي، تمنحه إياه مختلف أشكال التعبير من فنون وآداب وإبداعات. إن لأشكال التعبير المتنوعة دورا جوهريا في توجيه الذوق العام، وتحصين الروح من العبث، والإحساس من الذبول. وإن الأدب يوجه أفق الشعوب، ويساعدها على المُضي بسمو جمالي وروحي نحو المستقبل.

عندما نغير طريقة تدريسنا للأدب، ونرقى بنقدنا وقراءتنا للأدب، ونؤمن بدوره في التنمية الذاتية، والاجتماعية، يصبح للأدب شرعية حياتية اجتماعية، يتحول معها إلى مطلب في البرامج الحزبية، وتنفتح الفضائيات والإعلام بكل أشكاله عليه، ويصبح الاهتمام بالأدباء إعلاميا وسياسيا اهتماما بشروط التنمية والتغيير الحضاري.

ما الحاجة إلى الأدب؟ وهل هو ضرورة ثقافية واجتماعية؟ وهل نستطيع أن نتخيل وجودا إنسانيا بدون الأدب إنتاجا وقراءة؟ كيف يصبح العالم، ووجدان الإنسان، ولغته، وإدراكاته للأشياء والعالم وذاته، إذا ما انتصر الواقع الثقافي الجديد لتغييب الأدب، وتعويضه بممارسة رمزية جديدة؟ لنتأمل جواب المفكر المغربي عبد الله العروي عن الأسئلة نفسها تقريبا، يقول: «لماذا أكتب روايات؟ أعني هل هناك ضرورة؟ هناك فعلا ضرورة؛ لأنني أحس أن هناك مشاكل أتناولها بالتحليل المبني على العقل، سواء أكان في مجال الإيديولوجيات، أم في ميدان البحث التاريخي. ولكن هناك أيضا مظاهر في الحياة لا تخضع لقوانين العقل؛ أولا حين أريد أن أخضعها للعقل لا أتمكن من ذلك، ثم من ناحية أخرى لا أرغب

أن أدخل فيها مشاكل العقل؛ لأنها إحساسات، صعود مباشر للأشياء» [4].

وتعد الرواية في الممارسة العربية الراهنة، من بين التجليات الأدبية التي تطرح سؤال قراءتها في المشهد العربي، لكونها تشهد تحولات سواء في مستوى خطابها، أو في منطقها الأجناسي، أو في علاقتها بالوضع السياسي.

2 - الرواية والمعركة السياسية

يدخل العالم لحظة تاريخية فارقة، تتسم بالتحولات السياسية التي تُربك أكثر ما توضح التوجه المنطقي نحو المستقبل. كما تعرف اللحظة حضور المستقبل في الحاضر باعتباره انشغالا سياسيا أكثر منه فكريا. كل المؤشرات الراهنة، أو أغلبها، تُعبر عن كون العبور إلى المستقبل يشوبه الكثير من الخوف، والرعب، وفقدان الثقة في الأمان. المستقبل زمن حاضر إذن، في التوجهات وكذلك في أفق الشعوب الإنسانية، ليس فقط تلك التي تحمل معها أسئلة تاريخية، مثل الشعوب العربية، وإنما أيضا الشعوب التي تمكنت من تحصين حاضرها بوضع اجتماعي كريم، وأمَّنت راهنها بمبادئ حقوق الإنسان، واستفادت من التدبير السياسي-الاقتصادي لبلدانها، نجدها اليوم تفقد أصالة تلك المبادئ، ويهتز وضعها اليومي بفعل الأزمة الاقتصادية، وتعيش حالة تناقض بين ما عاشته حقوقا وممارسة، وما تراه ينسحب منها بفعل غموضٍ يعم العالم بأسره. يدخل الإبداع منطقة التوتر السياسي، ليس من أجل عقد مصالحة بين الماضي والحاضر، كما نجد في تجارب إبداعية عديدة، حاولت أن تحقق نوعا من الحوار العقلاني مع الماضي الكئيب حقوقيا، وذلك بتعريته، وفضحه، وجعله عاريا أمام العقل والفن والإبداع، في سبيل إحداث ما يسمى بالتطهر من تبعات الماضي،

4 - العروي (عبد الله): الكرمل، 1984، ص 17.

مـن أجـل حـاضر بـدون إرث لعـين، ومسـتقبل بـدون إعاقـة. ونذكر على سـبيل المثـال التجربـة السرديـة المغربيـة التي أعـادت الاعتبـار لمرحلة اختنـاق حقوق الإنسـان، خاصـة مرحلـة السـبعينيات مـن القـرن العشريـن، وعُرفـت بـأدب الاعتقـال السـياسي، والتـي ازدهـرت خاصـة في التسـعينيات، وارتفعـت وتـيرة إصـدارات هـذا النـوع مـن الكتابـة الأدبية مع بدايـة القرن الحـادي والعشرين، إذ صدر مـن 1999 إلى حـدود 2004 مـا يزيـد عـن ثلاثـين كتابـا في صـورة روايـات ومذكـرات وشـهادات [5]، ومحكيـات واعترافـات بصيغة الإبداع، سـعت إلى حـكي الاعتقـال، وفضح ملابسـاته، وتشـخيص منطق سـلطته، مثـل النصوص السرديـة «حديـث العتمـة» (2001) لفاطنـة البيـه، و«طائـر أزرق نـادر يحلـق معـي» (2013) ليوسـف فاضـل، وغيرهـما مـن التجـارب السرديـة التـي تنـدرج في محاولـة تفتيـت الذاكـرة، وإعـادة تنظيـم حمولاتهـا، من أجل إنتـاج وعي بما حـدث. واعتـبرت هـذه التجربـة بمثابـة وثائـق تاريخيـة لما حـدث، جعلـت من الإبـداع خزّانـا لمرحلـة محاكمـة المـاضي. كـما نلاحـظ في تجـارب روائيـة عربيـة أخـرى، باتـت تعقـد تواصـلا تخييليـا مـع التاريـخ الحديـث، بمظاهر تشـخيصية متعـددة، مـن أجـل الوعـي بما حـدث ويحـدث، مثلما نـراه -حاليـا- في التجربة الروائيـة العراقيـة حيـث حضـور هـذا النفـس الفلسـفي الـذي يفـكك المـاضي القريـب، بمواجهتـه وتفكيـك عقدتـه، كما هو الحال في «فرانكشـتاين في بغداد» (2013) لأحمـد سـعداوي، وإنعـام كجـه جـي في «طشـاري» (2013) وغيرهـما.

في مثـل هـذه التجـارب، يشـتغل الإبـداع في منطقـة المصالحـة بـين المـاضي والحـاضر، بالمواجهـة والتعريـة والكشـف، وإنتـاج رؤيـة في سـبيل مسـتقبل أكثر تجـاوزا للعنـة المـاضي، ولبُس الحـاضر، لكن، ما تعـبر عنه بعض التجـارب الروائية الغربيـة، مثـل روايـة الكاتـب الفرنـسي ميشـال هولبيـك والمعنونـة بـ«استسـلام»

5 - كمال (عبد اللطيف): كتابة الاعتقال السياسي بالمغرب، صحيفة الشرق الأوسط، العدد 9354.

أو «خضوع» [6]، والتي تأتي في سياق سياسي يثير أكثر من سؤال حول واقع الحوار بين الحضارات والديانات، من جهة، ودور الرواية أو الأدب بشكل عام في العلاقات الإنسانية بين المجتمعات من جهة أخرى، فإنها تعكس معادلة معكوسة، من خلال المجيء من المستقبل (عوض الماضي) بحكاية تُربك حاضر التعايش المجتمعي بأوروبا/ فرنسا.

تأتي رواية «استسلام» أو «خضوع» الصادرة في يوم حادث صحيفة «شارل إيبدو» نفسه (7 يناير 2015) -والتي بدأ توزيع نسخها التي وصلت إلى 220 ألف نسخة مباشرة بعد الحادث، ليرتفع العدد بعد ذلك، مع إعلان الإقبال الكبير عليها- بصيغة التخييل السياسي لمستقبل فرنسا سنة 2022؛ إذ تتخيل الرواية حكاية وصول مسلم لرئاسة فرنسا في انتخابات 2022، وتحقيقه فوزا سياسيا على مرشحة الجبهة الوطنية الفرنسية مارين لوبن، وذلك من خلال شخصية تخييلية هي «محمد بن عباس»، والذي يتصف بالاعتدال، ويكون الرئيس الخامس والعشرين للجمهورية الفرنسية، وفي عهده ستكثر المؤسسات الإسلامية، ويُفرض الحجاب، وتُمنع النساء من العمل. واقع توجه الرواية، جعلها تُثير نقاشات حادة، ليس فقط داخل فرنسا، وإنما في بلدان أوروبية عديدة مثل ألمانيا وإيطاليا، حتى قبل توزيعها الذي كان من المفترض أن يتم قبل حادث صحيفة شارل إيبدو. وجعلت الموقف منها، ينقسم إلى مدافع ومعارض. غير أن توصيفات القبول أو الرفض، لم تكن روائية، وإبداعية، وإنما توصيفات تعتمد القناعات السياسية أو الدينية أو الحقوقية والأخلاقية. ولهذا، جاءت بعض التوصيفات بطابع قيمي معياري (عمل عظيم)، وأخرى بطابع أخلاقي (عمل الكراهية)، لكن بين التوصيفين اشتغلت الرؤية السياسية، لينفتح السؤال أكثر على ما يمكن أن ينتج عن مثل هذه الأعمال الروائية من اصطدام حضاري وثقافي، وصراع ديني بين مسلمي فرنسا وبقية المجتمع.

Houellebecq: Michel : Soumission, Flammarion, 2015 - 6

عندما نسجل ملاحظات حول وضعية هذه الرواية، وطبيعة حكايتها، في علاقتها بالوضع السياسي الفرنسي، وتركيبة المجتمع، وتزامن الرواية مع حادث صحيفة شارل إيبدو، وتوزيع الرواية بعد الحادث، والإقبال الكبير عليها، وعزم مؤلفها على الترويج لها في بلدان أوروبية، يحق لنا أن نقترح أسئلة للتفكير في وضعية الرواية، أو الأدب بشكل عام في النزاعات الإقليمية العالمية اليوم. قد لا تكون لرواية «استسلام» حظوظ كبيرة في المعرفة الفكرية والنقدية، وإن تحولت إلى سلعة اجتماعية-سياسية، مع ذلك، فإن تزامن مؤشرات عديدة زمن ظهورها، يجعلنا نطرح بعض الأسئلة مثل: هل يؤدي مثل هذا النموذج الروائي إلى جعل الأدب يُغادر موقعه في حياة الحضارات والشعوب، وينتقل إلى موقع أكثر ارتباكا مثل السياسة؟ هل يتحول الأدب إلى وسيط سياسي-حزبي بعدما ظل يحافظ على جوهر منطقه، باعتباره الموضوع الأساسي لفعل التخييل؟ هل يلتحق الأدب ببعض مظاهر الإعلام في تجييش عقول الشعوب؟ ألا تدعو رؤية هذه الرواية إلى إعادة النظر في مفاهيم بُنيت عليها الديمقراطيات الغربية مثل المواطنة، والاندماج، وحقوق الإنسان، والحق في الاختلاف، ودمقرطة الحياة السياسية؟ هل انتقلت الرواية إلى ساحة التجاذبات السياسية؟ وهل الاهتمام بها يعود إلى انتقالها إلى دعامة سياسية؟

إن إثارة النقاش حول هذه الرواية، وغيرها من الروايات التي تنهج الاتجاه نفسه، لا يكمن فقط في طبيعة الموضوع (رئيس مسلم لفرنسا/أوروبا)، وعلاقته بخلق نوع من الاصطدام بين المواطنين في مجتمع أوروبي/فرنسي، وهي مسألة وجب التفكير فيها بجدية حول موقع الرواية في الحراك السياسي - الحزبي الآن، ووضعيات القيم والمبادئ التي ظل إنسان القرن العشرين ينتصر لها، ويقاوم ويناضل من أجل جعلها إمكانات واقعية ملموسة. فمن بين أهم القضايا التي تطرحها هذه الرواية التي تأتي في سياق من التحولات السريعة والتي «قد» تُدشن لرؤية جديدة في التدبير السياسي الأوروبي، هو كونها تضع

الإبداع خارج نسقه الفني-الجمالي، وتُلقي به في دوامة السياسي، وتجعل الإبداع وسيطًا أيديولوجيًا لمصالح حزبية وسياسية. وبعدما احتفظ الإبداع باستقلالية نسقه مع انفتاحه المرن على مختلف الحقول، واشتغاله في سياق فني وجمالي ومعرفي، يُؤمن للإنسانية والمجتمعات تصوراتها ورؤاها، ويُذكرها كل مرة بجوهرها الإنساني، نجده اليوم يفقد هذه الوضعية. ولذلك وجدنا تودوروف يُركز في كتابه «الأدب في خطر» على سؤال الأدب، والدعوة إلى إعادة الحياة إليه من خلال ربطه بالمجتمع، عبر نقد مُؤهل لذلك، بعدما أصبح الاهتمام بالنقد أكثر من الأدب الذي يعلمنا فهم الحياة، ويجعلنا أفضل. فقد لاحظ تودوروف انزياح الأدب عن مساره الطبيعي الجمالي، واحتكامه في المدرسة لسلطة البنيوية، كما كانت للمؤرخين قبل ذلك، ويمكن أن تكون للمختصين في علم السياسة غدا. قد نستطيع أن نتلمس رؤية «الأدب في خطر» لدى تودوروف، مع هذا النموذج من التخييل الروائي، والذي يجعل الغلبة للسياسي في تدبير سؤال الأدب.

إن الرواية باعتبارها تعبيرا إبداعيا فهي تتجه نحو المستقبل؛ لكونها تهتم ببناء المحتمل والممكن، وتنشغل بتشخيص تصورات الإنسان والشعوب، وتوثق أمله وحلمه، ولهذا، فهي تحتمل -ضمن منطقها- رؤى سياسية، غير أن السياسي لا يحضر بشكل خطاب توصيفي وتوجيهي للحاضر والمستقبل، وإنما باعتباره حالة ضمنية تسهم في الفهم وإنتاج المعنى. ولهذا، فإن الذي يحدث في إطار العلاقة بين الرواية والسياسة، مع نموذج «استسلام» هو تحويل الرواية إلى وسيط، بعدما كانت -ولا تزال- تشكل موضوعا أساسيا لتشخيص حالة أو قضية أو سؤال.

هل تهدد الرواية المستقبل، مع هذا النموذج وغيره؟ وهل يخرج النقد-بدوره- من مجاله المعرفي إلى المجال السياسي؟

3 - النقد الأدبي / الروائي وتحديات التحول

يُعد تاريخ نظرية الأدب بمثابة تاريخ محاولات الاقتراب من منطق الأدب. ومع كل مُحاولةٍ، تُراكم نظرية الأدب مفاهيمها المتعددة والمتنوعة للأدب، وتصوراتها حول خطابه. لا يُلغي التعدد انسجام وحدة الأدب، بقدر ما يعبر عن حيوية الأدب، وحركيته التاريخية التي تجعله خطابا مفتوحا على التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. وعندما يتعطل التفكير في الأدب، وتتعثر قراءته بسبب أزمة الفكر، أو ضعف الخطاب النقدي، أو سوء تدبير الاقتراب من الأدب، يتعطل تاريخ مفاهيم الأدب. لهذا، يطرح سؤال الاقتراب من الأدب في كل مرحلة تاريخية قدرة التفكير النقدي على تمثل جديد الأدب، وحسن الإصغاء إلى عالمه، والتمعن في طريقة بنائه، وهو وضعٌ لا يتم بمجرد التفكير في القراءة والتحليل سعيا للبحث عن المفهوم الجديد الذي يُؤسسه الأدب في وضعيته الجديدة، إنما يحتاج الأمر إلى منهج يُمكن القارئ/الناقد من الدخول إلى الأدب، والسير في منعرجاته، وإضاءة مناطقه غير المرئية. غير أن المنهج، باعتباره طريقة للتفكير في النص الأدبي لا يعد مجرد آلية للتحليل، أو عبارة عن طريقة تقنية لتفكيك الأدب، أو مجموعة من الخطوات التي باتباعها بشكل آلي يحصل الناقد/القارئ على مبتغاه، فيتبدد الغموض، ويتلاشى اللبس، ويُحقق القارئ تواصلا مضمونا مع النص، بعيدا عن إكراهات اللغة الإيحائية والرمزية، إنما المنهج هو رؤية معرفية وتصور فلسفي. وعندما نعود إلى مختلف المناهج الأدبية التي تم اعتمادها في قراءة الأعمال الأدبية، فإننا نجدها تنحدر من حقول معرفية وفكرية، وذات خلفية فلسفية، ومن ثمة فهي عبارة عن تصور للعالم. من هنا، يصعب الجمع بين عدة مناهج أدبية من أجل مواجهة تحديات الأدب التي يطرحها على القارئ. فلا يمكن في الوقت ذاته الجمع بين رؤيتين متناقضتين للعالم.

لقد فشلت مختلف التجارب التي سعت إلى الجمع بين المناهج الأدبية

-خاصة تلك التي لا تصدر عن الخلفية الفلسفية نفسها- لتحليل النص الأدبي؛ حيث جاء منتوج القراءة مُرتبكا، وغير دال. والمسألة تبدو واضحة بمجرد الانتباه إلى الجهاز المفهومي لكل منهج على حدة؛ إذ يكفي أن نعود إلى مفاهيم المناهج، ومعجمها وتقنياتها، حتى نتأكد من كون المنهج يُوثق حمولته المعرفية والفلسفية في مختلف تدبيراته. عندما يستعمل المنهج التاريخي -مثلا- مفهوم الانعكاس، فإنه ينطلق من تصور يجعل الأدب انعكاسا للتاريخ، وعندما يوظف أفعال التفسير والشرح باعتماد الرجوع إلى خارج العمل الأدبي، فإن هذه الأفعال تكون حاملة للرؤية، وليست عبثا في المنهج. وعندما تستعمل البنيوية بكل مراحلها مفاهيم المقاربة والمعاينة، واعتماد مفهوم النص بدلا من مفهوم «الأثر» الذي يتماشى وخلفية المنهج التاريخي، فإنها تنطلق من رؤية للأدب باعتبار منطقه الداخلي الذي يُحقق نظامه وأدبيته، وعوضا عن الانشغال بما يعكسه الأدب من وعي المرحلة أو المؤلف، فإنها تنشغل بالنص وخطابه، وبالنظام الداخلي وطريقة بنائه. مع كل منهج أدبي نستقبل مفهوما جديدا للأدب، وهو مفهوم يُقربنا من جوهر الأدب. غير أن سؤالا قد يُطرح على وضعية المنهج الأدبي، وعلاقته بالأدب، ومن الأسبق: الأدب أم المنهج؟ ومن الذي يُحدد وجود الآخر؟ وهل نستطيع أن نتبنى منهجا من خارج الأدب، أم أن الأدب مُؤهل لكي يُنتج طرق تحليله؟ ثم كيف يمكن الحديث عن تعددية المناهج إذا كان الأدب هو مُنتج أشكال الاقتراب منه؟ إنها عيِّنة من الأسئلة المشروعة التي قد يقترحها كل مهتم بالأدب وقراءته. وبنظرة سريعة حول طبيعة المناهج الأدبية سنلاحظ أنها قادمة من معارف وعلوم وفلسفات، مثل علم التاريخ والاجتماع وعلم النفس وعلم اللغة (اللسانيات)، وغير ذلك من مختلف المناهج التي عندما استثمرتها الدراسات النقدية الأدبية حررت الأدب من المفهوم الواحد، والبعد الواحد. وبالتالي، كلما تطورت العلوم والمعارف والوسائط، تمكن الدرس النقدي من استثمارها لصالح اقتراب جديد من

الأدب، مع الإشارة إلى أن هيمنة معارف أو وسائط في مرحلة تاريخية، يُؤشر على صعود رؤية وتصور للعالم. وإذا كنا نعيش زمنا يتحكم فيه الوسيط التكنولوجي، الذي هيمن على حياة الأفراد والشعوب، بدرجات متفاوتة، على مستوى الحياة اليومية والعملية والاجتماعية، فإن واقعا تاريخيا يتشكل وفق مُستجدات هذا الوسيط، ويُنتج مسارات جديدة للإنسان، وفي الوقت ذاته يعرف التعبير الرمزي -بدوره- تحولات انسجاما مع تحولات شرط حياة الأفراد؛ تحولات في نظام الحياة وفي شكل التعبير عنها إبداعيا. وعليه، يحتاج الأمر إلى التفكير في طرق مختلفة عن السابقة، للاقتراب من الأدب في شكله الجديد، ذلك لأن استمرار التفكير/القراءة في الأدب بالطريقة والمنهج نفسيهما، يعني استمرار التفكير بالتصور نفسه الذي تجاوزته الحياة وشرطها، والأدب وخطابه. وبعيدا عن الشكل الأدبي الذي يعقد تواصلا واضحا مع الوسيط التكنولوجي، وتتحقق فيه التحولات بشكل ظاهر، مثلما نلتقي مع الأدب الرقمي،[7] حيث المكون الترابطي يفعل في نظام النص، ويضع القراءة أمام تحدي الشراكة في إنتاج النص، بتفعيل الروابط، وانتقال القارئ، إما من موقع الباحث عن موضوع النص، أو موقع المحلل لطريقة بناء النص، أو موقع المؤوِّل لدلالات النص إلى موقع المُنتج للنص. وبعيدا عن هذه التجربة التي تُعلن عن نفسها من داخل الشرط التكنولوجي، فإن الكثير من النصوص عبر الورقي -خاصة الروائية- باتت مختلفة من حيث طريقة نظامها، وشكل سردها للحكاية. فبعد أن كانت تعتمد ضمير السارد المُتصرف-وحده- في حياة الحكاية، من موقع امتلاكه الحقيقة، ثم الانتقال إلى تعددية الضمائر، وتوزيع الحقيقة بين تعدد الضمائر، ما استوجب حضور القارئ ضميرا مُشاركا ليس في

---

7 - للتعرف على الأدب الرقمي، نقترح بعض المراجع منها:

-يقطين (سعيد) : من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جمالية الإبداع التفاعلي. المركز الثقافي العربي، ط *1*، *2005*.

-البريكي (فاطمة): مدخل إلى الأدب التفاعلي، ط.*1*، المركز الثقافي العربي، *2006*.

- كرام (زهور): الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، دار رؤيا، القاهرة، ط *1*، *2009*، دار الأمان، الرباط *2013*.

إنتـاج الحكايـة، وإنما في إعادة جمع شـتاتها، ونسـج بنائها، كـما وجدنا في النماذج العمودية/التجريبيـة- فـإن خطابهـا الراهـن تجـاوز هذيـن النموذجـين، وانفتـح عـلى شـكل مختلـف لحضور القـارئ. نلتقي هنا بمـا نسـميه بـ«الكتابة-الضفيرة»، أو بالـسرد المترابـط. إنـه شـكل سردي يجعـل القـراءة شـكلا مـن الكتابـة. ننتقـل -في هـذا المسـتوى- إلى تصـور جديـد للكتابـة، والتـي تُغـادر أفقيتهـا وعموديتها، وتقـترح القـارئ مُنتجـا ومُؤلفـا وكاتبـا للنـص. إن طبيعـة تركيبة النـص المتداخلة، والتـي تجعـل السـارد وهـو يسرد لا يتحكـم في أفق سرده، ليس بعجـز من موقعه ووظيفتـه، ولكن شـكل الكتابـة الترابطية تجعـل السرد ينفلت من السـارد باتجاه القـارئ الـذي يدعـوه هـذا الشـكل مـن الكتابـة إلى تغيـير موقعـه، والانخراط في صنـف المنتجـين. مـا يدعونـا إلى التذكـير بحركيـة المناهـج الأدبيـة، وهـو مـا بـات يعرفـه الـسرد الـروائي في التجربـة العربيـة الراهنـة مـن تحـولات بنيويـة عـلى مسـتوى جميـع مكوناتـه، مـا أثـر في منطقـه ونظامـه، الـشيء الـذي يدعـو إلى ضرورة التفكـير في شـكل الاقـتراب مـن هـذا النظـام الجديـد للسرد الـروائي، وفق رؤيـة تُجـدد منهجهـا وطرائق تواصلهـا مع الخطاب الروائي العـربي، دون أن يعني ذلـك تراجعـا كليـا للتجربتـين الأفقيـة والتجريبيـة، لأنهـما تظلان مُحققتـان نصيا، بصـور مختلفـة، غـير أن الوعـي النقـدي بهـما يتـم مـن خـلال النظـام الـسردي الجديـد. إن الروايـة لا تعيـش قطيعـة في أنظمتهـا السردية، بـل إن الوعي المعرفي يشـتغل بجديـد نظامهـا، فتتغـير الرؤيـة إلى أنظمتهـا السـابقة أو المألوفة.

ثانياً: الرواية العربية ومنطق التحول السردي

1 - الرواية العربية وتجديد رؤية التأسيس

لا يقوم الجنس الأدبي على معيار ثابت، إنه في علاقة بنيوية دائمة مع تجدد السياقات. ولهذا، فهو يختلف من مجتمع إلى آخر، إنه حالة ثقافية بامتياز. وهذا ما يجعل الرواية تتغذى على تحولات المجتمعات والسياسات والقيم، لتصبح تبعا لذلك، فضاء رمزيا لقراءة منطق التحول في الوعي.

وحتى تحقق الرواية هذا الانفتاح المرن على المجتمع والسياسة والقيم والتاريخ؛ فهي تظل بحثا مستمرا عن الشكل الأكثر تشخيصا لانفتاحها على التبدلات والتحولات. يدفع واقع التحولات التي تعرفها الرواية العربية، نحو إعادة التفكير في منطق اشتغالها، بعيدا عن التصورات الجاهزة والتي جعلتها مُقيَدة في مرجعيات محددة. فعندما نعود إلى شكل تعامل التأريخ والنقد الأدبيين مع التجارب الأدبية في المشهد العربي في العصر الحديث، سنجده تعاملا يعتمد -في كثير من تجلياته- الرؤية الأحادية في القراءة، ويُهمِل، أو بتعبير آخر يُضعف، حركية الأفعال المرافقة للقراءة، والتي تقترب من روح الأدب، وتعبر عن خصوصية سؤاله وزمنه ومجتمعه وسياقه الخاص. أنتجت هذه المقاربة التأريخية/ النقدية نموذجا من القراءة، ينتصر لشكلين من التصور: تصور يعتمد النموذج الغربي باعتباره مصدر الإلهام الوحيد للتجربة الإبداعية، وتصور ثان يجعل التجربة مجسَّدة في نموذج عربي واحد، والتجارب الأخرى تتمة له، أو ملحقات ليس إلا. وفي كلا التصورين تهميش لخصوصية السياق الذي ينتج أسئلة خاصة، تؤثر في شكل التعبير، إضافة إلى تأثيره بالتجربة الإنسانية بشكل عام.

يكفـي أن ننظـر إلى التأريـخ الأدبي والنقـدي لجنـس الرواية في التربـة العربية، لنقـف عنـد طبيعـة هـذه المقاربة، التي حين فكـرت في زمن تأسـيس هذا الجنس الأدبي، اعتمـدت خلفيـة مرجعيـة إمـا غربيـة، أو عربيـة، وكأن الروايـة في التجربة العربيـة غـير معنيـة بالاحتـكام إلى أسـئلة سـياقات مجتمعاتهـا. فالروايـة عندمـا ظهـرت، باعتبارهـا شـكلا أدبيـا جديـدا، كانـت تعـبر عـن سـياق جديـد تعيشـه المجتمعـات الأوروبيـة، وتعـبر مـن خلالـه عـن تحولاتهـا وأزماتهـا الجديـدة، مثل أزمـة الفـرد الأوروبي الـذي اكتشـف نفسـه بطـلا إشـكاليا في مجتمـع يمكّنـه مـن مبـادئ حقـوق الإنسـان، غـير أنـه يسـلب منه هـذا التمكـين حين يُدخلـه في زمن الأشـياء مـع النظـام الرأسـمالي. الروايـة إذن لم تكـن شـكلا مهادنـا، أو عبثيـا، أو جامـدا، بـل هـي فعـل مفجِّـر لوضعيـات تحـول مجتمـع. وبالتـالي، عندمـا يتـم إدراج زمـن تأسـيس تجربـة الشـكل الروائي العـربي في خانتين؛ إما تابعـة للنموذج الغـربي، أو ملحقـة بنمـوذج عـربي، فـإن ذلـك يسـهم في إقصاء خصوصية تأسـيس الجنـس الـروائي في سـياقات عربيـة، كـما يعطِّـل التعرف عـلى هذه النـماذج التي ذابـت أنظمتهـا الفنيـة والمعرفيـة والبنائيـة مـع النظـر إليهـا باعتبارهـا نسـخة أو ملحقة .

تصـوران اثنـان يعكسـان شـكل التفكـير في الإبـداع، مـن خلال اعتـماد معايير نمـوذج سـابق (نسـخة عن/ملحقـة بـ). في حـين تؤكـد عمليـة قـراءة مختلـف التجـارب الروائيـة العربيـة الأولى، أنهـا تنطلـق مـن خلفيـة ذاكـرة الـسرد العربي؛ إذ تشـكل المذكـرات والسـيرة الذاتيـة والمقامـة والرسـائل والرحـلات والخطـاب الصـوفي والـسرد الـتراثي مرجعيـات النص الـروائي العـربي في زمن التأسـيس. وهي خلفيـة مرجعيـة، تعكـس السـياق الثقـافي المحـلي الـذي شـكل مكونـات الوعـي بالحالـة الروائيـة لـدى المبـدع العربي، لأن الكاتـب العربي، وهو ينجز شـكلا سرديا جديـدا (روايـة)، كان يحـاور -بشـكل ضمني ثقافي- الشـكل السردي الذي يؤسـس ذاكرتـه، وهـو المقامـة. أمـا المبـدع الأوروبي، فـكان إنجـازه للروايـة مـن خـلال

خلفية ذاكرته السردية، وهي الملحمة. نحن نكتب ونفهم في علاقة
مع خلفيتنا الثقافية. هكذا نتواصل أيضا سلوكا وأفعالا وأفكارا انس
خلفيتنا الفكرية وذاكرتنا الثقافية، دون أن يعني هذا إقصاء التأثيرات
من التجارب المختلفة غربية أو عربية؛ لأننا نتحدث هنا، في مست
يخص مسألة تقييد التجربة في تصورين يهمشان الحالة الخاصة
والتي بإمكانها أن تلقي الضوء على مكونات زمن التأسيس.

بهذا الشكل، يصبح فعل القراءة مرتبطا بأفعال أخرى، تسهم
هذه العلاقة التي تعيِّن بدورها خصوصية كل ذات. فالقول بأن الرواي
في زمن تأسيسها، كانت عبارة عن نسخة للرواية الأوروبية، قول يتجا
الخلفية السردية التي تؤسس ذاكرة المبدع العربي. ناهيك عن اختلا
زمن تأسيس الجنس الروائي في المشهدين الأوروبي والعربي.

ومن جهة ثانية، تعبر كثير من النصوص الروائية التأسيسية العرب
تلك التي شكلت العتبة نحو الشكل الروائي، أم التي انخرطت بإمكاني
في الجنس الروائي، عن كونها تأتي في إطار السياق المحلي الإصلاحي
المرتبط بأسئلة المجتمع. وبالتالي، فكتابة الرواية لم يكن الهدف منه
الأولى -في كثير من النماذج- الاهتمام بالرواية، باعتبارها فنا جدي
ولكن اعتبرت لدى بعض التجارب وسيطا رمزيا لنشر مجموعة من ا
في رواية «بديعة وفؤاد» (1906) للكاتبة السورية عفيفة كرم. أو لط
الإصلاحية في التعليم، كما في الرواية السعودية الأولى «التوأمان»
للكاتب عبد القدوس الأنصاري التي انتصرت للتعليم الوطني. أو لن
ثورية، كما في التجربة العراقية الأولى «جلال خالد» (1927) لمحم
السيد. أو لتمرير سيرة ذاتية إيجابية، كما في النص المغربي «الزاوية»
للتهامي الوزاني. نماذج كثيرة قادمة من سياقات عربية، تشخِّص أسئل
بعينه، كان يؤسس ملامح التحول، ويقترح مقاربات سياسية وتاريخي

في التربة العربية،
سيس هذا الجنس
الرواية في التجربة
. فالرواية عندما
اق جديد تعيشه
نها الجديدة، مثل
جتمع يمكِّنه من
عين يُدخله في زمن
بادنا، أو عبثيا، أو
لتالي، عندما يتم
إما تابعة للنموذج
خصوصية تأسيس
هذه النماذج التي
اعتبارها نسخة أو

لال اعتماد معايير
ة قراءة مختلف
كرة السرد العربي؛
رحلات والخطاب
ن التأسيس. وهي
ى مكونات الوعي
ينجز شكلا سرديا
ردي الذي يؤسس
رواية من خلال

خلفيـة ذاكرتـه السرديـة، وهـي الملحمـة. نحـن نكتـب ونفهـم في علاقـة حواريـة مـع خلفيتنـا الثقافيـة. هكـذا نتواصـل أيضـا سـلوكا وأفعالا وأفـكارا انسـجاما مع خلفيتنـا الفكريـة وذاكرتنـا الثقافيـة، دون أن يعني هذا إقصاء التأثـيرات القادمة مـن التجـارب المختلفـة غربيـة أو عربيـة؛ لأننـا نتحـدث هنـا، في مستوى آخـر، يخـص مسـألة تقييـد التجربـة في تصوريـن يهمشـان الحالـة الخاصـة للتجربـة، والتـي بإمكانهـا أن تلقـي الضـوء عـلى مكونـات زمـن التأسـيس.

بهـذا الشـكل، يصبـح فعـل القـراءة مرتبطـا بأفعـال أخـرى، تسـهم في تفكيك هـذه العلاقـة التـي تعيّن بدورها خصوصيـة كل ذات. فالقول بـأن الرواية العربية في زمـن تأسيسـها، كانـت عبارة عن نسـخة للرواية الأوروبية، قـول يتجاوز طبيعة الخلفيـة السرديـة التـي تؤسـس ذاكـرة المبدع العـربي. ناهيك عـن اختلاف شروط زمـن تأسـيس الجنس الـروائي في المشـهدين الأوروبي والعربي.

ومـن جهـة ثانيـة، تعـبر كثير من النصـوص الروائية التأسيسـية العربية، سـواء تلـك التي شـكلت العتبة نحو الشـكل الروائي، أم التي انخرطـت بإمكانيات مهمة في الجنـس الـروائي، عـن كونهـا تـأتي في إطـار السـياق المحـلي الإصلاحي/الثـوري المرتبـط بأسـئلة المجتمـع. وبالتـالي، فكتابـة الرواية لم يكـن الهدف منهـا بالدرجة الأولى -في كثـير مـن النـماذج- الاهتـمام بالروايـة، باعتبارهـا فنـا جديـدا فقـط، ولكـن اعتـبرت لـدى بعـض التجارب وسـيطا رمزيا لنـشر مجموعة مـن القيم، كما في روايـة «بديعـة وفـؤاد» (1906) للكاتبة السـورية عفيفة كـرم. أو لطرح الرؤية الإصلاحيـة في التعليـم، كـما في الروايـة السـعودية الأولى «التوأمـان» (1930) للكاتـب عبد القـدوس الأنصاري التي انتـصرت للتعليـم الوطني. أو لنـشر أفكار ثوريـة، كـما في التجربـة العراقيـة الأولى «جـلال خالـد» (1927) لمحمـد أحمـد السـيد. أو لتمريـر سـيرة ذاتيـة إيجابية، كما في النـص المغربي «الزاويـة» (1942) للتهامـي الـوزاني. نمـاذج كثيرة قادمة من سـياقات عربية، تشـخِّص أسـئلة مجتمع بعينـه، كان يؤسـس ملامـح التحول، ويقترح مقاربـات سياسـية وتاريخية وفكرية

وتعليمية لهذا التحول [8]. فكان الشكل الروائي يشبه هذه الملامح، سواء في عتبته، أو في مغامرتـه التأسيسـية. ومـن ثم، فالنظر إليها وفق تصور النسـخة أو الملحقة، إقصـاء لرؤيتهـا التي عبر عنها شـكلها الروائي.

إن مناقشة مثل هذه التصورات في التأريخ والنقد الأدبيين للجنس الروائي، يجعلنا نعيد ترتيب منطق انشغالنا/اشتغالنا بالرواية العربية من فكرة «الوحدة المنسجمة» إلى فكـرة «التعـدد المتنـوع»، وهي فكرة تسـمح بالإصغاء إلى التجـارب العربية كلها، ومنحهـا شرعيـة المسـاهمة في التأصيل لجنـس الروايـة في التربة العربيـة، أو غير ذلك مـن الأشـكال الأدبيـة والفكرية، مع الإيمـان باختلاف التجارب كميا ونوعيـا. ذلك، لأن التفكـير في زمـن التأسـيس لأي ظاهـرة، يتطلـب اسـتحضار كل التجـارب مهما كانت وضعيتهـا، مـن أجـل إنتاج وعي بمسـار ولادة الظاهرة الأدبيـة أو الفكرية.

إن اعتـماد فكـرة الخصوصيـة السـياقية في نشـأة التجـارب الإبداعيـة، يجعلنا نتجـاوز بعـض الطروحـات الجاهـزة، والتـي باسـتهلاكها نقديـا وتعليميـا وعلميـا بـدون تفكيكهـا، نقـصي مبـدأ التنـوع المتعدد الـذي تعبر عنـه التجربـة الإبداعية العربيـة، كـما نقـصي مسـار تطـور التجربـة. ولعـل راهِـن الروايـة العربيـة يطور التفكـير في هـذا المبـدأ، بالنظـر إلى طبيعة تشـكيلة الروايـة العربيـة التي تحولت إلى تجـارب تقـدم تجليـا واضحـا عن هـذا التعدد والتنـوع في الرؤية التشـخيصية للواقـع والقضايـا، مـا يجعـل مـن الروايـة العربيـة بوضعهـا المتعـدد إمكانيـة من إمكانيـة إنتـاج الحـوار العـربي الممكن.

2 - الرواية العربية وتجليات التحول السردي

تتشـكل الروايـة العربيـة الآن مـن سـياقاتها المختلفـة والمتعـددة؛ إذ لم تعـد

8 - للمزيد من توضيح الفكرة، نقترح الرجوع إلى كتابنا النقدي: «الرواية العربية وزمن التكون»، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1: 2012.

تخضع للرؤية نفسها في التوجه السياقي، وتنشغل بالمقاربة الإبداعية نفسها للأفق العربي المشترك. لقد بتنا نلتقي بتجارب عربية للرواية العربية، أو أكثر تحديدا، أصبحنا نتعامل مع روايات عربية. أنتج هذا التعدد في التخييل الروائي العربي قراءة جديدة، وأحيانا مختلفة، للتاريخ والواقع العربيين من جهة، ومن جهة أخرى سمح بإنتاج تصورات جديدة حول قضايا معينة من خلال إعطائها نظرة جديدة.

ولعل من بين أهم تجليات هذا التحول السردي، يمكن الإشارة إلى المظاهر التالية:

1-2 - ذات المؤلف وسؤال المكاشفة

عندما نعود إلى تاريخ الرواية العربية منذ نشأتها، سنلاحظ هيمنة لضمير الغائب، وهو الضمير الذي عليه انبنى التخييل الروائي العربي، وكان ساردا لعوالم الروايات العربية، ومُدبرا لحكاياتها، فأنتج نظاما وفق منطق ترتيب السرد بضمير الغائب، جعل المعرفة غير منفتحة على الآخر، والمعلومة مُقيَّدة بسلطة الصوت الواحد، والحكاية ذات نظام أفقي، وانعكست هذه المنظومة السردية على وضعية القارئ الذي ظل يُلازم مكانه الاستقبالي، خارج زمن التفاعل أو المساهمة أو الشراكة في ترتيب وتنظيم الحكاية، لأن النظام كان يصله بمنطق يقيني. ولعل تحكم السارد بضمير الغائب في الحوار بين الشخصيات، وتقديم الحوارات بجمل وفقرات تشرح أفق الحوار، أو تقدم وجهة نظر عنه، أو تصف وضعيات الشخصيات المتحاورة النفسية والمزاجية والثقافية، كان وراء تقييد الحوار، وجعله مجرد تبادل للكلام بين متكلمين، كما لم يسمح لملفوظات الشخصيات المتحاورة أن تفعل في الملفوظ الروائي، وتُغير مجراه، حين تخلق نوعا من التعدد اللغوي وتعدد الأصوات كما جاء

في نظريـة ميخائيـل باختـين حول التعـدد اللغـوي، باعتباره تعددا لأنمـاط الوعي. وعندمـا تراجـع ضمـير الغائـب مـع مـا اصطلـح عليـه بالروايـة التجريبيـة، دخل إلى المجـال الـسردي شركاء آخـرون -أو ضمائـر أخـرى- اشـتغلوا بـسرد الحكايـة، فانعكـس تعددهـم السردي عـلى منظور الحكايـة التي جاءت مجزأة، ومتشـظية ومفككـة؛ وذلـك بالقيـاس إلى النظـام السردي الأفقي الذي شـكّله ضمـير الغائب.

لقـد عرفـت الروايـة العربيـة مـع المنطـق التجريبـي تنويعـات سرديـة داخل النـص الـروائي الواحـد، وتحـرر المنظـور الـسردي مـن هيمنـة الرؤيـة الواحـدة والوحيـدة، وتعـددت الـرؤى التي سـمحت بتحريك موقـع القارئ من المُسـتهلك للحكايـة كـما تصلـه بأفقيتهـا، إلى المُشـارك النـصي مـن خـلال إعـادة ترتيـب الحكايـة، وتنظيـم الفـوضى السردية، وإدخال شـتات الحكاية في وحدة منسـجمة حسـب تأويلاتـه.

ومـن ثـم، فقـد انتقلنا -مـع المنطـق التجريبـي- بالروايـة العربية مـن منطق سردها الأفقي إلى العمودي. غير أن القارئ بقي مشـتغلا داخل الحكاية الموجودة مسـبقا في نظـام الـسرد، ولهذا، تحددت وظيفته بالاشـتغال في إعـادة الترتيب، من أجـل إنتـاج انسـجام محتمل للحكايـة، وليس الشراكـة في التأليـف أو السرد. ومع النموذجـين الأفقـي والعمـودي، تناولـت الروايـة العربيـة قضايـا اعتُـبرت «كبيرة» مـن وجهـة نظـر المرحلة التاريخيـة، مثل القضيـة القوميـة [9]، باعتبارها إحساسـا بالانتـماء إلى الأمـة العربيـة، وذلـك في مناهضـة ومقاومـة الاسـتعمار الأجنبـي (الفرنـسي/ البريطـاني)، والاسـتيطان الإسرائيـلي لفلسـطين، إذ اتخـذت القضايـا الوطنيـة بُعـدا قوميـا، مـن خـلال تعميق الشـعور بالانتماء إلى أفق عربي مشـترك. تمثلـت نمـاذج الاتجـاه القومـي في مقاومـة الاسـتعمار والاسـتيطان روائيـا، مثلـما

9 - للمزيد من التعرف على هذا الاتجاه، والأعمال الروائية التي تجلى فيها، يمكن العودة إلى بعض الدراسات التي تناولت الموضوع، من بينها كتاب: الاتجاه القومي في الرواية، تأليف، د. مصطفى عبد الغني، عالم المعرفة، *177*، *1994*.

نجد في رواية «دفنا الماضي» (1968) للكاتب المغربي عبد الكريم غلاب، والتي «تتناول مرحلة خصبة من تاريخ المغرب، تمتد من 1930 إلى 1955، تمخضت عن أحداث كبرى في الميادين الاقتصادية والسياسية والثقافية، من محاولة تطبيق الظهير البربري الذي يهدف سياسيا إلى خلق هوة بين العرب والبربر في المغرب، وبروز الحركة الوطنية المطالبة بالاستقلال (...) إلى بداية تكون وعي طبقي»[10]، أو ما نلتقي به عند الروائي الجزائري الطاهر وطار في جل رواياته، ومنها روايته «اللاز» (1974)، والتي ارتبطت بقضية تحرر الوطن من الاستعمار الفرنسي.

ثم تطورت أشكال تعبيرات الاتجاه القومي مع قضية الأنا والآخر، وذلك في إطار مفهوم روائي عربي موحد، يجعل الأنا محددة في الإنسان العربي، والآخر في الأوروبي الذي استعمر الوطن العربي، كما نجد في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» (1966) للروائي السوداني الطيب صالح (1929 - 2009)، ثم تكلل الاتجاه القومي بالتركيز على قضية الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين، أو رواية المقاومة مثل ما نجده في أعمال غسان كنفاني (1936-1972) السردية مثل «رجال في الشمس» (1963)، و«عائد إلى حيفا» (1970)، و«ما تبقى لكم» (1966)، حيث كان الحديث عن فلسطين حكيا عن مصير القضية والشعب. وأعمال جبرا إبراهيم جبرا (1920-1994) الروائية، والتي تأخذ شكلا آخر في قضية فلسطين خاصة مع روايتي «السفينة» (1970)، و«البحث عن وليد مسعود» (1978). وتعد تواريخ 48، و67 و73، من أكثر المحطات التاريخية التي تناولتها الرواية العربية، وهي توثق أزمنة النكبة (48) والنكسة (67)، ثم عودة بريق الأمل مع حرب 73، وهي تواريخ اعتبُرت مفاصل مهمة في التاريخ العربي الحديث، وتناولتها الرواية العربية بأفقها العربي المُشترك.

---

10 - اليبوري (أحمد): الكتابة الروائية في المغرب البنية والدلالة، المدارس للنشر والتوزيع، ط. 1: 2006، ص: 90-91.

ومن الروايات التي طرحت حرب أكتوبر 73، نلتقي بنماذج عديدة مثل: «المسلة» (1981) للروائي السوري نبيل سليمان، و«الرفاعي» (1977) للروائي جمال الغيطاني، و«رفقة السلاح والقمر» (1976) للروائي المغربي مبارك ربيع، والتي تدخل في الرؤية القومية للأفق العربي المشترك، من خلال حكاية إرسال المغرب قوة عسكرية إلى سوريا في حرب 73، وغيرها. كما انشغلت الرواية العربية بقضايا داخلية، لكنها ذات بعد سياسي وعربي، مثل الحرب الأهلية اللبنانية كما نجد في رواية «حجر الضحك» (1990) للروائية اللبنانية هدى بركات. وقد انعكس حضور هذه التواريخ / المفاصل التاريخية في الرواية العربية على البناء والأسلوب، وعلى مستويات السرد لطبيعة هذه التواريخ، إذ ظل ضمير الغائب حاضرا في أغلب النصوص، كما أصبح مجرد مُشارك مع آخرين في نصوص أخرى، كما نجد في روايتي جبرا إبراهيم جبرا «البحث عن وليد مسعود» و«السفينة»، حيث الحضور العلني لتعدد السراد. وقد تميزت هذه اللحظة الروائية بسردٍ يعتمد مفهوم البحث عن الحقيقة أو ما يشبهها، من خلال اعتماد سردِ حدثٍ قائمٍ، لكن التخييل الروائي يفتته ويفككه بواسطة تعدد الشخصيات الساردة؛ من أجل فهم منطقه. ولذا، كانت المحطات والأزمنة التاريخية تحضر سرديا في إطار تحليلها روائيا، من خلال تحفيز القارئ على المُشاركة في إعادة الهدم والتفكيك، ما جعل الخطاب الروائي العربي يُسهم في تحريك موقع الفرد/القارئ، ودفعه نحو المساهمة في إعادة كتابة/تمثل التاريخ والواقع والماضي، غير أن المؤلف/الروائي العربي كان حريصا في مستوى هذا الشكل السردي على إخفاء ذاته، أو جعلها خارج المنطق السردي، والتأكيد على أن سرده الروائي هو من إنتاج الخيال. وقد تكون وراء حجب ذات المؤلف في التشخيص السردي للحكايات عوامل سياسية، واجتماعية-ذهنية، أو عوامل معرفية-أدبية مرتبطة بمفهوم الكتابة الروائية في علاقة بمفهوم الخيال، باعتباره مُناقضا للواقع ومختلفا عنه. ولذلك، بقي النقد، ومعه الاشتغال السردي

العـربي، يتعامـل مـع مفهـوم الروايـة، باعتبارهـا تعبيرا خياليـا عن حكايـة، وليس لحيـاة وأفـكار المؤلـف بها.

لكـن، تدريجيـا ومـع تحـولات تاريخيـة عرفهـا كل بلـد عـربي على حـدة، بدأت الروايـة العربيـة تخـرج مـن مفهـوم «الوحـدة المُنسـجمة» ذات البُعـد المشـترك في القضايـا العربيـة وفي طريقـة تناولهـا، وتعـرف تنويعـات في نظـام سردهـا، حسـب منطـق ودرجـة التحـولات التاريخيـة في كل مجتمـع عـربي عـلى حـدة. غـير أن من أهـم المتغـيرات التـي سـتُؤثر في شـكل الكتابـة، ومنظومـة السرد، ما سـينعكس على عمليـة التجنيـس، هـو دخـول ذات المؤلـف إلى السرد الـروائي، ليـس باعتبارها ذات السـيرة الذاتيـة، تلك التي كانت تدخـل مجال السرد بالثقـل التاريخي والاجتماعي، مـن أجـل تعزيـز إما صـورة إيجابية عـن المؤلف صاحب السـيرة في سـبيل الانتصار لفكـرة التفـوق عـلى الوضـع الاجتماعـي أو الاقتصـادي أو الصحـي أو النفـسي، كما نجـد في «الأيـام» (1929) لطـه حسـين (1889-1973)، أو مـن أجـل تعريـة الواقـع وفضـح المجتمـع، مثلـما وجدنـا في نـص «الخبـز الحـافي» (1972/1982) لمحمـد شـكري (1935-2003). إن مـا بتنـا نلتقـي به في جديـد الرواية العربيـة، هو دخول ذات المؤلـف إلى الروايـة ليـس باعتبارها حقيقة أو واقعا مثبتا خارج النص، يسـعى الـسرد الروائي-الـذاتي إلى تأكيـد واقعيته، والانتصار له، إنما المؤلـف يُدرج ذاته داخل الـسرد، ليعيـد تأملهـا وتأمل أفكاره ومسـاره، وهو ما يمكن تسـميته بزمن مكاشـفة الـذات. ولهـذا ينتقـل الـسرد الروائي العـربي إلى مرحلة مواجهة الـذات، والتنازل عن وهـم سـلطتها، وامتلاكهـا للحقيقـة. ويُعتـبر هـذا المظهر مـن أهم عنـاصر تحولات الـسرد الـروائي العـربي مـع التجـارب الحديثـة. إنـه مظهـر يخـترق أغلـب النصوص الروائيـة العربيـة، بنسـب مُتفاوتة، غـير أنه يُعبر عـن انتقال المؤلف/الـروائي العربي إلى مرحلـة مُحاكمـة ذاتـه ورهاناتـه، وتأمـل طريقـة تصريـف أفـكاره، عوضـا عـن البقـاء في منطقـة مواجهة الآخر، سـواء الدولة بمؤسسـاتها، أم الآخر الأجنبي بأنواعه التـي أصبحـت متعددة.

2-2 - الرواية ذاكرة ضد المحو واللبس

شكلت الذاكرة[11] محورا أساسيا في التعبير الإبداعي بمختلف تجلياته وأنواعه، واعتُبرت سندا رئيسيا للتخييل الروائي العربي منذ نشأته، غير أن اختلافا إجرائيا عرفته الرواية العربية في تجلياتها السردية الراهنة في تعاملها مع الذاكرة ؛ فمفهوم الذاكرة في الرواية الحديثة، خاصة التي بدأت مع العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، لا يمت بصلة لمفهوم الذاكرة كما تناولته الرواية العربية منذ بداياتها الأولى، ثم مع تطورها فيما بعد، فقد كانت الذاكرة تحضر في الرواية باعتبارها زمنا ولّى، أو عبارة عن علبة وجودٍ سابق في الماضي، والرواية تُعيد فتح العلبة من أجل إعادة ترتيبها، بقصد إعطائها نظاما يمنحها الوضوح، أو من أجل مقاومة النسيان. لهذا، كانت الروايات تحفل بتواريخ وأحداث تاريخية، كما أثر هذا المفهوم في طبيعة المنظور السردي الذي اعتمد السرد بضمير الغائب، والأحداث بزمن الماضي. كما حضرت الذاكرة ضمن توظيف دلالي يخص مسألة تفتيت الذاكرة الجماعية من الصور الذهنية. أما الإجراء الروائي للذاكرة في التجارب الحديثة، خاصة مع بداية القرن الحادي والعشرين، وقبلها بعقد من الزمن، فيتجلى ضمن تمظهرات جديدة، نذكر منها ثلاثة، الأول: تحضر الذاكرة في تجارب روائية ضمن صيغ تشخيصية ضد محو الجغرافيا، وتاريخها الحضاري، ويُهيمن هذا التمظهر بشكل ملموس في روايات عراقية وسورية. الثاني: يشتغل التخييل الروائي بإعادة قراءة ذاكرة الماضي البعيد /القريب من أجل فهم ما يحدث في زمن الحاضر، ولعل الكثير من النصوص الروائية التي صدرت مع التحولات السياسية التي عرفتها المنطقة العربية، خاصة مع ما عُرف بـ«الربيع العربي» تشتغل ضمن هذه الرؤية. الثالث: نلتقي بصيغة بدأت في التجلي منذ العقد

11 - تناولت الكثير من الدراسات الأدبية موضوع الذاكرة في الرواية العربية، انظر في هذا الصدد كتاب: جمال (شحيد): الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2011.

الأخير من القرن العشرين، خاصة في التجربة الروائية المغربية، وهو ما يمكن تسميته بالتخييل السياسي لذاكرة مرحلة تاريخية، ليس من أجل الفهم، كما يحدث مع التمظهر الثاني، وإنما من أجل عقد نوع من المصالحة مع التاريخ. وتلتقي معظم تمظهرات الذاكرة في وضعها السردي الجديد في موقع الرؤية، من خلال الحاضر الذي يعتبر زمن تدبير الذاكرة. ويسمح لنا هذا التخريج بإضاءة راهنية السرد الروائي العربي في علاقته بالذاكرة.

3-2 - الآخر/ الأنا وتحول المفهوم

تناولت الرواية العربية منذ تأسيسها قضية الأنا والآخر، في إطار تحصين الذات العربية، ومواجهة الآخر الذي جاء مرة عبارة عن الغرب الكافر، وأحيانا كثيرة اختُزل الآخر في الغرب الأجنبي الأوروبي بالتحديد، خاصة مع سؤال النهضة، وظهور ثنائية «الشرق/الغرب». ولهذا وجدنا كتابات زمن النهضة قد ناقشت موضوع الأنا والآخر ضمن هذه الثنائية، وتم التعامل مع الآخر، وفق هذه الثنائية بصيغتين متناقضتين، عكستا الموقف العربي المزدوج من سؤال النهضة، والذي تمثل في تصور رافض للآخر، لكونه مُستعمرا، وسببا في خلل النهضة العربية؛ وتصور يُدعم إيجابية الآخر من باب الانبهار به وبحضارته، ويعتبره نموذجا حضاريا يحتذى به. وعلى الرغم من وجود تصور بين الموقفين يقترح المُزاوجة بين الأنا والآخر، واستثمار الإيجابي فيهما، فإن ثنائية الأنا والآخر هيمنت على تصوري الرافضين للآخر والمُناصرين للأنا. ولهذا، أثرت الثنائية في التفكير والتعبير الإبداعي الذي اشتغل في أغلب نماذجه على الرؤية نفسها، خاصة مع الأعمال الإبداعية الأولى، مثلما نجد مع الرواية السعودية الأولى «التوأمان» (1930) لعبد القدوس الأنصاري، والتي تناولت موضوع التعليم، بين النموذج الغربي والنموذج الوطني، واشتغل السرد في «التوأمان» على صراع بين الرافضين للنموذج الغربي، والمُناصرين للنموذج الوطني.

واتسعت دائرة الآخر الأجنبي، مع التحولات السياسية العالمية، وتأثيرها على العالم العربي سياسيا واقتصاديا واجتماعيا. وقد بقيت الرواية العربية، ومختلف أشكال التعبير السردي تشتغل بقضية الآخر باعتباره المستعمر والمُستلب والمُغتصب للأرض، والمُخترق للاقتصاد، غير أن تحولا حدث في مفهوم الآخر، بعد التحولات السياسية والاجتماعية في المنطقة العربية، والتي انعكست على مفهوم الوعي، وجعلت الرواية تلتفت إلى آخر داخلي، وتُدخله إلى مجالها موضوعا منظورا إليه، والذي تجلى في كتابة المرأة، التي حولت الرجل العربي إلى آخر [12]، وأنتجت تصورا حوله انطلاقا من طبيعة وجوده في المجتمع، ونوعية خطابه وشكل التصورات التي يحملها حول المرأة. ومن ثم، ظهرت كتابة المرأة، باعتبارها إجراء نقديا مُنتجا لتصورات جديدة، حول مفاهيم مألوفة، منها مفهوم الرجل الذي حولته إلى موضوع للسرد، أي للتمثل والتأمل. وكثيرة هي الروايات التي اشتغلت بمفهوم الآخر/الرجل في كتابة المرأة، نذكر منها على سبيل المثال رواية «مسك الغزال» (1988) للكاتبة اللبنانية حنان الشيخ التي ينتقل فيها الرجل/معاذ من الذات المُكتملة تاريخيا واجتماعيا إلى الموضوع المنظور إليه من قبل المرأة، ورواية «هند والعسكر» (2006) للكاتبة السعودية بدرية البشر، حيث تقدم ساردة «هند والعسكر» تصور الرجل/الزوج للمرأة، من خلال ملفوظاته التي تحمل نمط وعيه؛ فهي لا تعتمد تسريد كلامه، إنما تجعل تصوراته تتجلى في كلامه المباشر.

يقول زوج الساردة: «ستظلين طول عمرك مُعلقة، ولن تحرزي شيئا بعنادك، ستظلين في حوزتي، أينما ذهبت سيكون لجامك في يدي ولن أتركك أبدا، لن أطلقك» [13].

---

12 - للتعرف على نماذج هذا المفهوم، وطريقة اشتغاله، نقترح الرجوع إلى الفصل الثاني «مفهوم الرجل من هوية القوامة إلى سؤال التعرية»، من كتابنا: «السرد العربي مقاربة في المفهوم والخطاب»، منشورات مدارس، الدار البيضاء، 2004، من ص 139 إلى ص 166.

13 - البشر (بدر): هند والعسكر الطبعة الثالثة، دار الساقي، 2011، ص: 154.

فـإذا كان محتـوى الملفـوظ ينتـصر لسـلطة الآخر/الرجـل، الـذي يمتلـك زمـام السـيطرة، والتحكـم في حريـة الأنا/المـرأة، فـإن السـرد يعـري هـذا الوعـي، عندما يعمـل عـلى تبئير خطـاب الرجل، ويتكـرر ضمـير الأنا/المرأة مـع كل جملة سردية في ارتبـاط بالفعـل وتصريفـه، كـما تضـع تركيبـة ملفـوظ الآخر/الرجـل في موقـع ضعيـف، باعتبـار التأكيـد عـلى سـلطته في التحكـم بمعنـى وجـود الأنـا/ زوجتـه/ السـاردة، وامتـلاك قـرار حريتهـا، مـا يحولـه إلى سجان. يحـضر الرجـل/ الـزوج في الحكايـة ومضمـون الخطـاب ذاتـا قويـة ومتحكمـة في وجـود المرأة/الزوجـة، ويُحولـه التخييـل الـروائي إلى موضـوع منظـور إليـه مـن خـلال خطـاب السـرد، وطريقـة الحـكي، فيُصبـح آخـر للتحليـل والتأمـل في وعيـه، وكـما تقـول بياتريـس ديديـي في «مـرآة الرواية النسـائية يكشـف الرجل بالخصوص عـن ضعفه، في حين يمنحـه المجتمـع القـوة والسـلطة» [14].

لقـد حـضر هـذا المسـتوى مـن مفهـوم الرجل/الآخـر في العديد مـن النصوص السرديـة، وأنتـج موقعـا مُختلفا للرؤية، عـبر الموقع الجديد للمـرأة، باعتبارها الأنا والـذات الفاعلـة وليس الموضـوع. وقدَّم هـذا المفهـوم لثنائيـة «الآخر-الأنا» وعيا بطبيعـة تركيبـة العلاقـة بـين الرجل والمرأة. أما المسـتوى الثاني مـن حضور مفهوم «الآخـر- الأنـا» في «هنـد والعسـكر»، فإنـه يطرح سـؤالا حول طبيعـة العلاقة بين مكونـات المجتمـع الواحـد، وواقـع الحـوار والتواصـل بـين عناصرها، وهـو مفهوم يُعتـبر جديـدا مـن حيث الانشـغال السـردي، ولـه علاقـة بالتحـولات السياسـية والذهنيـة التـي تعرفهـا مجموعـة من البلـدان العربيـة. يحضر إبراهيـم في «هند والعسـكر» وفـق وضعيـة مختلفـة عـن وضعيـة الـزوج، فإبراهيـم لم تسـتحضره حكايـة الروايـة ذاتا صاحبة سـلطة، وفاعلـة في المجتمع. تحكي السـاردة/أخته عن وضعـه في نظـام الأسرة: «لم يتجـاوز إبراهيـم الثامنة عشرة بعد. هو الأخ الأوسـط بـين سـتة مـن البنـات والذكـور. لم يكـن الذكـر المُفضل عنـد أمي مثل أخـي فهد،

.Didier (Beatrice) : L Ecriture –Femme, PUF :1981, P :30 - 14

ولم تفرح به كثيرا عندما رأت محاولاته لحصارنا بعصاه وينوب عن والدي في رعايتنا» (ص175). لا يشكل إبراهيم حضورا اجتماعيا وثقافيا في الحكاية، ولا يحضر سرديا إلا مع بداية تلاشي حكاية الرواية، واقترابها من النهاية. وذلك، عندما يخترق حضوره الحكاية وفق صورة مُخالفة للواقع المألوف: «فتحت جريدة الشرق الأوسط. صور الحادث الإرهابي وتحليلاته تملأ الصفحة الأولى، صور المنفذين بوجوههم القتيلة الشابة (...) ظهرت من بينهم صورة شاب (....) منذ رأته عيناي وثب قلبي فوق صورته. (....) إنه هو، إبراهيم، إبراهيم أخي» (ص217-218). يعرف إبراهيم تحولات سريعة في موقعه، فبعد أن جرَّب أن يكون ذاتا داخل بنية الأسرة، وينوب عن الوالد، تم إقصاؤه من طرف الأم، انتقل إلى شكل آخر من حضور الذات، مع الانتماء إلى الخلايا السرية، وتنفيذ عملية إرهابية، ليتحول بعد موته إلى موضوع للمعرفة إعلاميا وسياسيا، وإلى آخر للتأمل من طرف أخته الساردة وباقي الأسرة. ولعل تلاشي السرد في «هند والعسكر» مع قضية إبراهيم، فيها عملية التبئير على هذا المستوى من الآخر-الأنا الذي بدأ ينتشر في المجتمعات العربية، ما يدعو إلى التفكير في أسباب وجوده وانتشاره. وقد نلتقي ببعض مظاهر الاقتراب من طبيعة حضور هذا المستوى من مفهوم الآخر-الأنا في أسئلة الساردة، الموجهة إليه/إليها/إليهم، إلى كل ضمائر المجتمع، بحثا عن موطن الخلل: «انهمرت دموعي ومعها الأسئلة: لماذا رحل وتركنا؟ لماذا فعل ما فعل؟ هل ظن أن أحدا لا يحبه في البيت فهرب؟ ومن منا أحبه حقا؟ وهل أحب أحدا منا ولم يبادله الحب؟ هل ظن أن هذا العالم القاسي الخالي من الحي يستحق الانتقام والذبح؟ هل قرر أن ينتمي إلى هذا العالم ويصير مثله بلا قلب؟» (ص 199-220).

لقد اغتنى التخييل الروائي العربي بتصورات جديدة لمفهوم الآخر، الذي لم يعد مُشكلا فقط من هذا الأجنبي الكافر والمُستعمر والمغتصب، وإنما عادت الرواية العربية إلى البحث عن عناصر الخلل الحضاري من تركيبة المجتمعات

العربيـة تاريخيـا واجتماعيـا وسياسـيا، وهـذا مـا جعلنـا نلتقـي بتنويعـات كثـيرة للآخـر الـذي أصبـح هـو الأنـا التـي شـكلت ثنائية الآخـر والأنـا، وهو مفهـوم يأتي في سـياق انبثـاق قضايـا وأسـئلة جديـدة مثـل الإرهاب والـصراع الطائفـي وصراع المـرأة والرجـل، وغـير ذلـك مـن المواضيـع التـي التفتـت إليهـا الروايـة، فأدخلتها إلى سـياقها الـسردي، وجعلتهـا تتفاعـل مـن خـلال ترتيـب جديـد، وتُنتـج رؤيـة مختلفـة، لا شـك أنهـا تسـاهم في الفهـم ضمـن موقـع الروايـة في تنميـة الوعـي الجماعي.

تتمظهـر مختلـف هـذه المظاهـر التي تُحدد تحـول السرد الـروائي في التجارب العربيـة في مجموعة مـن النصوص الروائيـة التالية [15] ..

---

15 - تمثل هذه التجارب الروائية نماذج تمثيلية لتمظهرات تركيبة السرد خطابا ودلالة، دون أن تكون نماذج معيارية لمبدأ التحول.

التمظهرات النصية
للتحول السردي في الرواية العربية

لا تقوم فلسفة الأجناس على استهلاك ما حدث من تاريخ وأخبار ووقائع، إنما تُعبِّر بأشكالها المتعددة عن رؤيتها الخاصة للعالم، باعتماد لغتها الانزياحية عن اليومي والتاريخي، وقدرتها على التشخيص الذي يُحوِّل الأشياء من حالة مادية، إلى أخرى رمزية أكثر انفتاحا على التأويل. لذلك، تحتاج المجتمعات البشرية لمختلف الأشكال التعبيرية، من أجل إنتاج معرفة بما حدث، حتى لا يحدث العبث في منطق الوجود؛ فطلب الوعي بالحالة الحضارية والإنسانية مطلب وجودي برؤية فلسفية، تتجلى على مستوى التعبيرات الأدبية والفنية.

فعندما تعامل التخييل الروائي مع التاريخ، لم يكن يسعى إلى اجتراره، وإنما إلى استثمار خلفيته المعرفية والتراثية (جورجي زيدان)، والانفتاح على تاريخ أساليبه، وتقنياته وأنظمته في الكتابة، من أجل تأصيل هوية الجنس الروائي في التربة العربية ("حدث أبو هريرة قال" لمحمود المسعدي)، وتربية الوجدان الجماعي مع أزمنة الخلل الحضاري (الاستعمار/الانتكاسات/ الهزائم).

ويعد استدعاء التاريخ من الخيارات التي مارستها الرواية وراهنت عليها منذ بداية تأصيلها في المشهد الثقافي العربي، وذلك في إطار ما يسمى بانفتاح مساحة الرواية على الأزمنة والنصوص والأساليب واللغات، وقدرتها على احتواء الذاكرة والماضي، ثم جرأتها على الارتماء في المستقبل؛ غير أن الرواية باعتبارها جنسا أدبيا يعيش اللاثبات في الشكل من جهة، ويخضع لتحولات السياقات من جهة ثانية، جعل علاقتها مع مختلف هذه الخيارات تختلف من لحظة تاريخية إلى أخرى، تبعا لتغير منطق تدبير الأفكار والقيم والعلاقات، ونظرا لتجدد الوسائط ووسائل التواصل.

لهذا، نفترض أن تفكيرنا اليوم في علاقة الرواية بالتاريخ والذاكرة سيكون -ولا شك في ذلك- تفكيرا مختلفا عن أشكال التفكير السابقة حين التجأ الروائي العربي إلى استلهام التراث والتاريخ والذاكرة الجماعية، ليستمد منها المرجعية والحكمة والمعنى الوجودي، كما نجد في أعمال جورجي زيدان (1914-1961) الروائية، والذي اعتمد نشر المعرفة التاريخية من خلال سرد محطات من التاريخ الإسلامي، أو الانفتاح على التراث باعتباره تاريخ أساليب وتقنيات وأنظمة في الكتابة من أجل تأصيل هوية الجنس الروائي في التربة العربية خاصة مع النصف الأول من القرن العشرين، ونلتقي في هذا الصدد بنموذج "حدث أبو هريرة قال" للكاتب التونسي محمود المسعدي الذي استثمر فني المقامة والخبر، باعتبارهما من أعرق أشكال السرد التراثي العربي القديم. كما تمت العودة

إلى التاريخ والتراث والذاكرة الجماعية لدى كثير من الروائيين العرب من أجل الرغبة في مواجهة الآخر/ المستعمر (فترة استعمار البلدان العربية) أو بسبب الانتكاسة والهزيمة (نكسة 67)، وذلك في سبيل تربية الوجدان الجماعي، ولهذا يعتبر الكاتب محمود أمين العالم "الاستلهام للأشكال والموضوعات التراثية والوطنية والاجتماعية والأخلاقية والعاطفية تجليات أدبية بمستويات أدبية مختلفة لمحاولات إبراز الذات القومية في مواجهة الغرب" [16]، أو يتم الاتكاء على التاريخ أخبارا وأساليب وتقنيات فنية ورؤية فلسفية في التعامل مع التراث التاريخي، إما لأسباب فنية أو سياسية تجعله يتوارى خلف التاريخ، ليقول قوله التخييلي بعيدا عن الرقابة الاجتماعية أو السياسية، أو مثلما نجده في روايات السير الذاتية التاريخية التي تعيد إنتاج سيرة شخصية تاريخية بشكل روائي، مثلما وجدناه مع بداية السرد المغربي في نموذج "الزاوية" (1942) لمؤلفه التهامي الوزاني (1903-1972) [17]، أو كما تم تطويره مع أعمال الروائي المغربي بنسالم حميش في روايته "مجنون الحكم".

ومن ثم، يتخذ شكل تفكيرنا/ قراءتنا لعلاقة الرواية بالتاريخ والذاكرة طابعا ثقافيا ومعرفيا مختلفا، تتحدد مكوناته من تطور نظرية الأدب، ومن ضمنها نظرية الرواية، إضافة إلى أسئلة اللحظة التاريخية التي يعيشها الفرد العربي راهنا، والتي تؤسس بدورها لحالة ثقافية مختلفة وجديدة.

وإذا استحضرنا مكونات سياق السرد الروائي من لغة انزياحية عن الواقعي والتاريخي، وإيحائية منفتحة على التعدد في المعنى، ورمزية تبوح ولا تقول، تشخص ولا تعكس، مع الوعي بأننا بصدد التحرك في منطقة التخييل، وتصريف

16 - العالم (محمود أمين): الرواية بين زمنيتها وزمانها.. مقاربات مبدئية، مجلة فصول، مجلد 12، 1993 ص: 18-17.

17 - كرام (زهور): الرواية العربية وزمن التكون، ط.1، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2012، ص.79.

مـواد العـوالم الحكائيـة بمنطـق الكتابـة الأدبيـة- فإننـا سـندرك أن الأمـر يتعلـق بوضـع مختلـف للذاكـرة والتاريـخ، وقبلهما للواقـع والحاضر في النـص الروائي.

فهـل يمكـن الحديث في مسـتوى هـذه المقاربة عـن إعادة الاعتبـار إلى الرواية باعتبارهـا زمنـا للوعـي الجديـد بالتاريـخ والإدراك المختلـف للذاكـرة نحـو إنتـاج رؤيـة مغايـرة للمرجع؟

أولًا: الرواية ذاكرة في زمن الخراب التاريخي والجغرافي

1 - عندما تتحول الذاكرة إلى محنة في "كوميديا الحب الإلهي" للروائي العراقي لؤي عبد الإله

"كم عراقيا يجب أن يموت كي يتغير العالم نحو الأفضل"، "هكذا يريدون وضعنا للفرجة، مثل هياكل من بقايا عالم قديم، أو قصة حب من ميثولوجية عتيقة يتسلون بأشعارها السومرية وملكتها عشتار". هذا مقطع من نص مفتوح للكاتب العراقي أحمد الجزائري في كتاب "العبور إلى زمن التيه.. أوجاع عراقية مؤجلة"، وهو كتاب مشترك مع الكاتب والناقد/الشاعر العراقي الدكتور صالح هويدي. والكتاب عبارة عن توثيق الوجع العراقي من خلال الحكي والشعر والدرس النقدي، وأيضا عبارة عن تدوين المرارة إبداعيا.

يتجاوز هذا المقطع الوجع العراقي، ليختزل الوجع العربي الذي تتسع مرارته.

من الذي يعمق الوجع، حتى وإن جاء بلون السياسة؟ من الذي يجذر حفريات هذا الوجع، ويجعل منه نحيبا تاريخيا، يلاحق الفرد، ويعطِّل تحرره؟ من الذي يورِّط المجتمعات في فضاء العتبة، وزمن الانتظار التاريخي؟ من الذي يؤجل مفهوم السعادة؟ هل هي الذاكرة المشبعة بصور الوجع، وطعم الدم، ورائحة الكفن، والتمثلات الذهنية المتخمة بالأساطير والقراءات والممارسات الاجتماعية والتاريخية والدينية؟ أم الأمر يعود إلى "لعنة أبدية" كما عبَّر عنها والد الشخصية الروائية "شهرزاد" في رواية "كوميديا الحب الإلهي" للكاتب العراقي لؤي عبد الإله؟

إن الأمر لا يتعلق هنا بوضعية الذاكرة في علاقتها بالأدب، وتنشيطها المشهد الأدبي، ولكن الذاكرة باعتبارها موضوعا لمساءلة سلطتها وحدودها ووظيفتها في تدبير متخيل الشعوب، وتأثير ذلك في السلوك الجماعي؛ إذ يصبح الأدب هنا مجالا للتفكير في الذاكرة، وعلاقتها بحياة المجتمعات، وإعادة النظر في مفهومها.

ومن الروايات العربية التي حوّلت الذاكرة إلى موضوع منظور إليه، رواية "كوميديا الحب الإلهي"[18]، للكاتب العراقي لؤي عبد الإله، والتي تكتب الجرح العراقي باعتماد الذاكرة ليس باعتبارها سندا للتذكر من أجل إقامة علاقة وظيفية مع الحاضر، وإنما باعتبارها الفضاء الواقعي لحياة الشخصيات في "كوميديا الحب الإلهي".

أ - الشخصية الروائية وعتبة الذاكرة

تعيش شخصيات الرواية في فضاء لندن، وفق علاقات اجتماعية متنوعة، غير أنها تظل مشدودة بقوة إلى مكان/زمن آخر، مرتبط بقوة الذاكرة إلى ماضي بغداد؛ فقد اختلفت أسباب هجرة الشخصيات إلى لندن، غير أنها التقت في خضوعها لسلطة الذاكرة نفسها. فشخصية "عبدل" تهاجر من بغداد إلى لندن بحثا عن وضع اجتماعي يؤمن لها طموحاتها المادية، و"صالح" يهاجر هروبا من المتابعة السياسية، و"شهرزاد" تهاجر رفقة أسرتها التي نكبت نتيجة ثورة 58، و"حياة" تهاجر بعد تجربة الاعتقال السياسي، و"بيداء" تلحق بزوجها "عبدل". إننا لا نلتقي بحكاية منسجمة الوحدات، كما لا تؤثر أفعال الشخصيات في نمو وضعياتها، وتطورها، وجعلها تنتقل من مستوى إلى آخر، وذلك لكون الذاكرة تسحب من الشخصية

18 - عبد الإله (لؤي): كوميديا الحب الإلهي، ط.1، المدى، 2008.

فرصة التحول الاجتماعي بموجب الفضاء الجديد/لندن، وتحضر الذاكرة وفق وظائف متعددة؛ فهي الساردة بامتياز، أو بتعبير آخر، هي نبع السرد وفضاؤه، وحين تتعطل، تزدحم أسئلة السارد غير العليم، وهي المرآة التي ينعكس عليها تاريخ العراق بدءا من الانقلاب على الحكم الملكي، وهي الحاضرة بقوة في حياة حاضر الشخصيات بلندن، بل هي المتحكمة في قصة أفعال الشخصيات؛ وهي أيضا لازمة تتخلل الرواية، تُحدث فوضى في المكان الجديد، وتخلخل رتابة اليومي، وتستفز المشاعر التي تتولد من الزمن الجديد. تتكرر اللازمة، فتحدث إيقاعا موسيقيا، ينتصر للنحيب العراقي، باعتباره إيقاعا ملازما للإنسان العراقي، وتتراجع موسيقى بيتلز، وبينغ فلويد. وعندما ينطفئ لون الذاكرة، مع لعبة النسيان "تطل الرائحة، رائحة تلك الكتب القديمة الصفراء في بيت جدها. فحتى مع انطفاء ملامح ذلك الماضي عن ذاكرتها ظلت تلك الرائحة تهب أحيانا من وقت إلى آخر من نقطة مجهولة في روحها لتتركها في حالة دوار خفيف"(ص32). لهذا، فشخصيات الرواية تفشل في عقد مصالحة مع واقعها الجديد، وتظل تعيش حياتها عبر الذاكرة، حتى حواراتها المباشرة فهي قليلة، وإن تمت فإنها تكون -غالبا- بين شخصيات بغدادية وأخرى أجنبية بريطانية. وقد سمح هذا الوضع بهيمنة تقنية تسريد الحوار الذي يتحول بموجب هيمنة الذاكرة، أو حياة الشخصيات وفق متطلبات الذاكرة، إلى حوار صامت، يتم في غياب التصريح المباشر الذي قد يغير المعادلات، لأن "التحدث نتاج للتفاعل الحاصل بين فردين منظمين مجتمعيا، بل إنه حتى في حالة انعدام محاور واقعي يمكن الاستعاضة عنه بممثل أوسط (عادي) للفئة المجتمعية نفسها التي ينتمي إليها المتكلم" [19].

19 - باختين (ميخائيل): الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، ط 1، 1986، ص: 116.

إذن، حكايتـان متوازيتـان تحدثـان في "كوميديـا الحـب الإلهـي"، حكايـة القصـة وزمنهـا لنـدن، وحكايـة الخطـاب التـي تديرهـا الذاكـرة سردا وموضوعا ولغـة. وتتحـول الذاكـرة إلى سـلطة رمزيـة تُسـيِّج حيـاة الشـخصيات، وتغلـق إمكانيـة انفتـاح المـكان الجديـد عـلى المحتمـل. يتحرر جسـد "حياة" عـبر الفن والجنـس. تتحـول إلى جسـد مرسـوم في لوحـة، وصـورة في مـرآة، وتصبح جسـدا متحـررا في علاقتها بـ"تـو مـاس"، غـير أنهـا تظـل عالقـة عنـد عتبـة الذاكـرة، بفعـل الجنـين الـذي غرسـه سـجانها "المبـدع" الـذي ظـل يلاحقهـا حتـى بعـد قتلـه. و"صالـح" الـذي يكتـب روايـة، يظـل الشـعور بالرعـب يلاحقـه حتـى في علاقتـه بـ"شـهرزاد"، أمـا "عبـدل" الـذي اختـار لنـدن فضـاء لتحريـر طموحاته الماديـة مـن اسـمه "الناقـص"، سـيلد ابنـا "ناقصـا" ذهنيا / سـليم. و"شـهرزاد" يغادرهـا "صالـح" الـذي يمـزق روايتـه، و"بيـداء" تغـادر بعـد أن تـوفي ابنهـا "سـليم".

ب - الذاكرة تقنية سردية

تُسرد الروايـة وفـق نشـاط الذاكرة التـي تأتي، إمـا تاريخا أو صـورة أو لونا أو طعـما أو إحساسـا، لتربُـك الحـاضر، وتُعطـل إمكانيـة نمو الشـخصية في إطار سياق اجتماعـي مختلـف. لهـذا، يـسرد نـص "كوميديـا الحـب الإلهـي" سـارد يُـدرك مـن البدايـة أنـه لا يمتلـك المعرفـة الكلية بطبيعـة الحكايـة، كـما لا يعلن وهـم تحكمـه في مصائـر الشـخصيات، ولا يفـترض قـدرة معرفيـة خارقـة تعلـم علـم اليقـين، لأنـه سـارد مـن نوع خـاص، قـادم إلى عالم السرد بأسـئلة فلسـفية صوفيـة تبحـث في علاقـة الممكنات بالأسـماء الإلهيـة، وإمكانيـة تجاوزها حاجز العـدم، معتمـدا في ذلـك عـلى رؤيـة ابـن عـربي. نلتقـي بنـوع مـن الـسرد غـير الوثوقـي، أو الـسرد الجـدلي الـذي يقـترح فعـلا سرديـا مبطنـا بضـده. يقـول:

"ينتابني الشك كثيرا بمشاعر الوجد التي كانت تتسرب إلى أنفاس عبدل عند مروره بحديقة ريجنت بارك" (ص 19)، "لعل فيصل الأول كان يفكر في تلك اللحظة بها: ما الذي دفع السكرتيرة الشرقية إلى المحاججة بقوة بين مسؤولي الاحتلال البريطاني لصالح تنصيبه ملكا على بلد لم يره من قبل حتى في أحلامه؟"، "لعله كان يبحث بين الحاضرين عن عينيها لكسب قدر من الطمأنة" (ص62). كما يتحكم في السرد مفهوم المقارنة باعتماد المعرفة المسبقة للسارد مثال: "حينما أقلب في ملامح عبدل وجوانا تحضرني جملة سوفوكليس الشهيرة: الشخصية قدر" (ص14). سؤال يرافق السارد حتى تلاشي حكاية كوميديا الحب الإلهي، إذ يقول في خاتمة الرواية: "ها أنا ذا أجدني محاصرا بالسؤال نفسه: هل كان علي أن أسمح لكل تلك الممكنات، عبدل وبيدا، وغيرهما بأن تعيش تحققاتها لو أنني كنت أعلم ما سيحدث مسبقا لها؟" (ص356). تحضر عينة من العلامات لتدعيم سلطة الذاكرة، مثل هيمنة الحلم والهواجس، وألبوم الصور، وعلبة الأوراق القديمة، إضافة إلى بذرة تحملها كل شخصيات من بغداد مثل الجنين (حياة)، والاسم الناقص (عبدل)، وتاريخ الأسرة (شهرزاد)، ورعب السياسة (صالح).

تظل الشخصيات العالقة بين لندن وبغداد تعيش وضعا يحقق لها مفهوم "الراحة" مع الحياة المادية (بيت، سيارة، أجرة)، ولكنه يؤجل مفهوم السعادة حتى إشعار آخر، مادامت الذاكرة تمنح حدوث النسيان علة تحقق السعادة: "(...) أما خانة السعادة فمخصصة لتلك اللحظات القليلة التي يذوب المرء فيها كليا بمحيطه حين يشمله النسيان" (ص36). وهي المعادلة التي عبَّر عنها المعري في رسالة الغفران: "هل كان إدخال ابن القارح إلى الجنة بذاكرة مملوءة عقابا له؟ أن يكون ما بينه وبين الغفران فترة اختبار عليه أن يقطعها قبل أن يتمتع بفردوس النسيان" (ص36)، فردوس السعادة.

2 - التخييل الروائي وتحصين الذاكرة في رواية "فندق بارون" للروائي السوري عبدو خليل

أ – تقديم

"لعل أسوأ يوم في تاريخ الإنسانية هو ما حصل في تراث بغداد من محو وإبادة". بهذه الجملة، عبر عالم المستقبليات، المفكر المغربي الراحل المهدي المنجرة عن معنى إهانة الشعوب، من خلال قتل ذاكرتها الحضارية، في كتابه "الإهانة في عهد الميغا إمبريالية" [20]. واعتبر تدمير الذاكرة من أمكنة تاريخية، ومعالم تراثية، من بين أهم مظاهر الاستعمار الجديد، أو ما سماه بالفاشية الجديدة، أو الميغا إمبريالية. ويدخل في ذلك، عملية تدمير المتاحف، ونحر الفن المقيم بها تاريخيا، وتجريد الذاكرة الجماعية من تراثها الحضاري إما بقصفه، أو إلغائه من الذاكرة، أو إحلال تراث جديد محله بقيم جديدة ولغة مختلفة، أو الدفع إلى التشكيك فيه.

تعيش الحضارة العربية اليوم بمختلف تجلياتها المعمارية، والثقافية، والتراثية، زمن المحو الذي يتم بالقصف المعلن، والذي يُغير وجه المدن، ورائحة القرى، ونكهة الأزقة، وبراءة الطفولة. المكان حين يأتي من التاريخ، يصبح علامة دالة على معنى وجود مجتمع، وتعبيرا عن طريقة في الحياة، وشكلا في التفكير. يتحول المكان إلى متحف للذاكرة الجماعية، يُخزِّن رؤيتها، ومنظورها لفن الحياة والموت. ولذا، يصبح زمن المحو زمنا مدمرا لمعنى وجود، ورؤية للعالم. وعندما كان الإنسان تواقا للخلود الرمزي، فقد بنى حضارته، ومعها بنى ذاكرة تحصنها من التلف التاريخي. في حديثه عن تدمير الذاكرة الحضارية للعراق، اعتبر المهدي المنجرة ذلك مسًّا بذاكرة الشعب،

20 - المنجرة (المهدي): الإهانة في عهد الميغا إمبريالية، ط.5، المركز الثقافي العربي، 2007.

وطريقـة لإدخالـه في الإحبـاط. كـما اعتـبر قتـل الذاكـرة طريقـة لفقـدان المـاضي. واسـترجاع المـاضي مسـألة صعبة، فالإنسـان يصعب عليـه صنع ماضيـه، إنما يمكنه الاحتفـاظ بـه. في مثـل هـذا الوضـع يتحول التخييـل بـكل تعبيراتـه، وتجلياته إلى خـزان للذاكـرة، ضـد التـلاشي، ومُحصّنـا لهـا ضـد قهـر القصـف، ولعنـة التدمـير، وسياسـة المحـو.

"فنـدق بـارون"[21] روايـة الكاتـب السـوري عبـدو خليـل، والتـي تعـد مـن الروايـات التـي أنجـزت في إطـار الـدورة الثانيـة (2013-2014) مـن مـشروع "محـترف بـركات" الـذي يهتـم بالكتابـة الروائيـة، ويشـجع المبدعـين فيهـا مـن الوطـن العـربي. وهـي تطـرح مسـألة ذاكـرة المـكان، بـكل تفصيلاتـه التاريخيـة، وعلاقاتـه الاجتماعيـة، وتضعه -روائيا- أمام مشـهد التحـولات الراهنة. فهل يثبت المـكان في زمنـه التاريخـي؟ وهـل تحظـى الذاكـرة الجماعيـة بحصانـة تاريخية أم يحتـاج الوضـع إلى ذاكـرة التخييـل الـروائي حتـى لا يفقـد المجتمـع ماضيـه، ولا يصـاب الشـعب بالإحبـاط الوجـودي؟

ب - حكاية بسيطة لخطاب مركب

تبـدأ روايـة "فنـدق بـارون" مـن حكايـة بسـيطة، تتعلـق بقـرار الشـابة البريطانيـة "هيلـين" السـفر إلى مدينـة حلـب بسـوريا، للبحـث عـن والدهـا الذي التقتـه والدتهـا "كاتريـن" ذات ليلـة في منتصف سـبعينيات القرن المـاضي، عندما زارت حلـب ضمـن وفـد طـلابي مـن جامعـة لنـدن. ويأتي قـرار البحـث بعد موت " كاتريـن" وتركهـا وصيـة لابنتهـا "هيلـين"، التـي تـشرح لهـا فيهـا تخليهـا عـن العـودة إلى لنـدن مـع الوفـد الطـلابي، والإقامـة أسـبوعين إضافيين بفنـدق بارون، وتعرفهـا عـلى والـد هيلـين التـي كانـت ثمـرة حـب عابـر. يتعقـد سـؤال البحـث

---

21 - خليل (عبدو): فندق بارون، ط.1، دار الآداب، 2014.

عـن الوالـد، بذكـر الأم لثلاثـة أسـماء لأصدقـاء قـد يكـون أحدهـم والـد هيلـين. وطلبـت مـن ابنتهـا البحـث عنهـم في سـجلات الـزوار بفنـدق بـارون. الأول هـو "إسـماعيل آغـا" وكان مـن مـلاك الأراضي الزراعيـة، والثـاني "بكري أفنـدي" وهو تاجـر زيـت، والثالث إسحق. تبـدأ الرواية بمجـرد حكاية بحث بدأت سـنة 2011 عـن أب مجهـول، في أرشـيف زوار فنـدق بـارون، لتتحـول القصـة إلى حكايـة عن ذاكـرة مـكان، وزمـن مدينـة/ حلـب تعيـش العتبـة بـين الماضي الـذي يُشـخِّصه فنـدق بـارون العتيـق، والذي يـأتي مثقـلا بحكايـات تاريخية، وقصـص اجتماعية، وأحـداث سياسـية، وتواريـخ وطروحـات فكريـة من خـلال حكي الأرمنـي العجوز "كارو" مديـر فنـدق بـارون، والـذي يقـوم بتقديـم المعلومـات لـ"هيلـين" حـول زوار الفنـدق، وكـذا مسـاعدتها في التواصـل مـع الذيـن كانت لهم علاقة بالأسـماء الثلاثـة، وبـين حـاضر مُقبـل عـلى التمـرد. عنـصر التحـول الـذي تعرفـه حكايـة البحـث عـن الأب، يـأتي مـن وضعيـة السـرد الـذي يخضـع لطبيعـة الشـخصيات السـاردة، والفضـاءات ذات العلاقـة بالفنـدق مثـل "القبـو"، ولوضعيـة السـارد الـذي يـسرد بضمـير الغائـب، ويبـدو أن زمـن العتبة يؤثـر في طريقـة سرده. لهذا، تتشـابك الحكايـة عنـد منعرجـات حكايـات الشـخصيات، والسـارد، وتصطـدم بحكايـات عـن الأرمـن (العجـوز كارو)، والأكـراد (أبـو الريـح)، وحكايـة سر القبو الـذي يـلازم حيـاة العجـوز بالفندق، ثـم بداية حكاية المدينة-الشـبح ليـلا، والتي لم تعـد آمنـة، ويبـدو أنهـا مقبلة عـلى وضع يربـك ذاكرتها. ويتجلى وضـع العتبة، باعتبـاره زمـن الأزمـة، وفضـاء الانتظـار عـلى مسـتوى سـؤال البحـث. إذ تميـز البحـث لـدى هيلـين عـن والدهـا، بنـوع مـن الغمـوض، واللبس، وجاء على شـكل جمـل غـير تامـة، أو معرفـة ناقصـة، أو مبتـورة، دون أن تنجـح في الوصول بسرعة إلى سر الليلـة التـي كانـت هـي بذرتها. فالعجوز "توقف عـن الحديث فجأة وكأن الأحصنـة التـي تجـره نحـو سـبر المجهول غاصـت عميقـا في وحل لـزج." (ص81). وقـد يعـود البـتر، أو صعوبـة الوصـول إلى المعلومـة، نتيجة ثقل الروايـة بحكايات

الذاكرة، يقول العجوز لهيلين: "لا تستعجلي الأمور... نحن الأرمن قُتل منّا الآلاف وما استعجلنا، بل تركنا الأمور تستوي على نار هادئة.." (ص68). كما شكلت حكايات "أبو الريح" عن الأكراد، وقصة سجنه، وعمله السري في حزب العمال الكردستاني، وحبه لـ"عبد الله أوجلان" انزياحا سرديا عن حكاية سؤال البحث عن الوالد، وتعطيلا لزمن الحاضر، ووصفا لجغرافية المكان. تتعدد مظاهر إكراهات تحقق السفر في السؤال الروائي، لكون المكان مشبع بحكايات الذاكرة التي تفرض منطقها، ويدعمها حضور "القبو" خزان أسرار العجوز، ولأن المدينة مقبلة على تحول "انتبهت هيلين إلى خلو الشارع من المارة والسيارات، كأن بركانا ضرب المدينة فهجرها أهلها. لا أحد. بعض الشبان يحملون عصيا وسكاكين في زوايا بعض الشوارع" (ص196)، وهو الوضع الذي أسهم في عدم إمكانية تحرير الحوار بين الأنا الشرقي والآخر الغربي/هيلين من سلطة القوالب الجاهزة التي جعلت اللقاء بين هيلين والمكان العربي السوري لقاء بين مجموعة من التصورات المحققة مسبقا ضمن ما يسمى بالقوالب الجاهزة، أو المستنسخات، والتي تأتي عبارة عن صور نمطية يحملها فكر الزائر الغربي، ويمارسها فعليا وذهنيا، مثل العلاقة المثلية (هيلين/ منار)، ونظرة الاستغراب من اللون الأسود الذي ترتديه نساء حلب، والنظرة المسبقة عن الإنسان العربي، وهي صورة أكدتها العجوز الغربية التي كانت تجلس قرب هيلين بالطائرة، "في هذه البلدان ثمة هوس غير طبيعي باللون الأبيض، كل ما هو أبيض يجذبهم، خاصة إذا كان لحما"(ص49). وأيضا الخوف من الآخر الشرقي "هناك من حذرني من السفر إلى هنا" (ص58). تعيش هيلين داخل الفندق، وفي أزقة حلب بمنطق هذه الصور نفسه، وترافقها صور ثابتة أخرى ينتجها المكان الشرقي، وهي صور عن الأرمن والأكراد والإسلام والإسلاميين. ولهذا، لم يتحقق حوار حضاري بين هيلين وباقي الشخصيات السورية؛ لأن اللقاء يتم بين المستنسخات. كما أن الفندق ظل فضاء مغلق الأسرار، وبقيت

حلـب المدينـة المقبلـة على الغمـوض، عصية عـن الحركة في الحاضر. هنـاك إيقاع حركي يتم على مسـتوى المكان، بفعل سـؤال البحث الذي تمارسـه هيلين، وجعلها تنتقـل مـن مـكان إلى آخـر، ومن شـخصية إلى أخرى بحثـا عن والدهـا، لكن هذه الحركيـة جـاءت ثقيلـة، تبـدو سريعة على مسـتوى الحكاية، لكنهـا سرديا تتعثر في الرتابـة والسـفر الموغـل في حكايـات الذاكرة.

غـير أن المثـير هـو أن المستنسـخ أو الصـور الثابتـة، والتـي تتميـز كخطابـات بقدرتهـا عـلى التحكـم في الفعـل، نظـرا لشـيوعها، وتداولهـا الاجتماعـي والثقـافي، ظلـت باهتـة سرديـا في روايـة "فنـدق بـارون" أمـام قـوة المـكان والذاكـرة، ولم تحقـق نشـاطا رمزيـا مهـما، يؤهلهـا لكي تُربك النشـاط العـام للذاكـرة والمكان في حلـب. ولهـذا، ينتهـي السرد بجعـل حلب تعلـن عصيانها، وتعود هيلـين إلى لندن دون أن تعـثر عـلى سر والدهـا، بعـد إطـلاق سراحهـا مـن المعتقل بسـبب اتهامها بالعمـل صحفيـةً أجنبيةً.

لا يُعـبر التخييـل عـن المـكان أو الزمـن أو الذاكـرة، إنما يحكي الشـعور بالمكان والذاكـرة والزمـن، وهنـا تبـدو المفارقـة بـين الانتـماء إلى الحضـارة والكتابـة عنها، ولـو عـبر التخييـل، والكتابـة عنهـا خـارج الإحسـاس بهـا؛ أي خـارج الانتـماء إلى ذاكرتهـا وزمنهـا. من هنـا نلمس خصوصية تخييـل الذاكرة عـبر التخييل الإبداعي في زمـن المحـو الحضاري.

ثانياً: الرواية وعريُ الزمن

1 - عندما يتحول الحوار إلى"نباح" في رواية الروائي السعودي عبده خال

أ - الحوار والكلام الروائي

الحوار ليس مجرد تبادل الكلام، إنه أعمق من ذلك بكثير، وهذا ما حاول الناقد والمفكر الروسي ميخائيل باختين التعبير عنه في طرحه النظري حول "الحوار" و"الحوارية". الحوار يتأسس على اعتراف متبادل بين طرفي الحوار. والاعتراف ينبني على الإيمان بوجود الآخر، باعتباره وجهة نظر. وحضوره الحواري قد يؤثر في وجهة نظر الذات، كما قد يعمل على تحويلها في اتجاه مختلف؛ فداخل حلبة الحوار، نؤثر ونتغير. إنه اعتراف متبادل بين طرفي الحوار، وعندما ينتفي الحوار في المجتمع، تنتشر الصور الجاهزة، وتهيمن التصورات المستهلكة، والقوالب المتداولة بين الناس وعن الناس؛ إذ يؤدي هذا الوضع إلى شبه تعطيل لمعرفة الآخر، ولوجوده، ومن ثم معرفة الذات، ووجودها، ما دام السفر إلى الذات يبدأ من الآخر، ومعرفة الذات تبدأ من معرفة الآخر. عبر الآخر ترى الذات ذاتها، ويدرك الآخر ذاته. فهي علاقة متداخلة ووظيفية بين الاعتراف بالآخر باعتباره وجودا، ومحاورته باعتباره وجهة نظر. إن اختصار الذات أو الآخر في صور جاهزة، خارج الوعي بالسياق وتحولاته، من شأنه أن يلغي مفهوم الوجود بالمعنى الفلسفي للإنسان؛ فحضور عدد كبير من الشخصيات داخل عمل أدبي وفني وسينمائي، لا يعني حضورا مستحقا للحوار، كما أن العدد الكمي للأفراد المتكلمين لا يُحدد نسبة تحقق الحوار. وفي الوقت ذاته ليس كل تبادل للكلام بين متكلمين في رواية ما، هو مؤشر تقني على وجود الحوار في الرواية.

غـير أن طبيعـة كلام المتكلمـين، وعدد الذيـن يتبادلون الكلام في رواية ما، من شـأنه أن يعـبر عـن وضعيـة الحـوار في هـذا المجتمع الـروائي.

"نبـاح" [22] روايـة الكاتـب السـعودي عبـده خال تطرح هـذا الموضوع، بتقنية سرديـة دالـة، وكأنها تعيـد سرد قولـة باختـين حـول مفهـوم الحـوار، وعلاقتـه بالاعـتراف بالآخـر باعتبـاره وجـودا.

تـأتي روايـة "نبـاح" في منطقـة زمنيـة جد ملتبسـة. تبنـى حكائيا بـين فضائين يوجـدان عـلى العتبة/زمـن الأزمـة، وهـما مطـار جدة/السـعودية، ومطـار عـدن/اليمـن. وتبنـى سرديا بـين فضاءات متعـددة ومتنوعـة، يهيمـن عليها الفضاء الخارجـي، فضـاء التذكر/الماضي الـذي يسـمح بدخـول حكايـات تتناسـل، وأزمنة تتوالـد، تحـرر إيقـاع الحكايـة الممتـد أفقيـا مـن وإلى، تجعلـه يعيـش التوتـر، ويعـرف أزمـة التنقـل حـين يشـتغل الـسرد بالحكايـة بشـكل المـد والجـزر.

ب - الحكاية ودائرية الزمن

يُفتتـح الـسرد مـن مطـار عـدن والإحالـة عـلى عـودة السـارد-الصحفي السـعودي مـن اليمـن بعدمـا حـضر أعـمال مؤتمـر الديمقراطيـات الناشـئة، وعاد بوثيقـة مولودتـه الحبيبـة، بـدلا من العـودة بها، وتحقيـق حلم اللقاء، ثـم ينتقل الـسرد إلى مطـار جـدة فعـدن مـن جديـد فجـدة مـرة أخـرى في عمليـة دائريـة تحـدث غثيانـا، وتدخـل السـارد الصحفـي في دوامـة الفـراغ، الـذي يظـل يبحـث لـه عـن حجـم وشـكل باعتـماد الفضـاء الخارجـي، فضـاء التذكـر، يقـول السـارد: "للفـراغ أشـكال، أحجـام، ومسـاحات، وروابـط" (ص 164)، إنـه "لعبـة الفـراغ، نحـن كائنـات انتقاليـة، فالفـراغ يتشـكل وفـق الأحجـام التـي يلتهمها. هـي لعبة مغايـرة لما اعتدنـا عليه...ثمـة هاويـة سـحيقة تدعـى الفـراغ" (ص16).

---

22 - خال (عبده): نباح، ط.3، منشورات الجمل، 2010.

يتجلى الإحساس بالفراغ فضائيا من خلال هيمنة العتبات التي تضع الإنسان في موقع مرتبك، وملتبس، أو ما يمكن تسميته باللاموقف، والذي يؤشر على زمن الأزمة، أزمة الانتظار غير المحسوم، الذي حين يهيمن، ويتعثر في العتبات، فإنه يشخص حالة وجودية إشكالية.

كما يتجلى زمن الفراغ، في منطقة التواصل بين الشخصيات الروائية، التي يشهد حضورها الكلامي على طبيعة الحوار في مجتمعها، وعلاقاتها/ وعيها ببعضها. وإذا كانت الرواية قد طرحت ثنائية الأنا/العربي والآخر/الأجنبي، وعبرت هذه الثنائية عن شكل حضور الآخر في الوعي العربي، وهي علاقة بدأت تعرف تبدلات، بفعل الوعي بتعدد الآخر وتنوعه، ومن ثم اختلاف مصالحه- فإن أهم مجال تتجلى فيه أزمة الفراغ الوجودي هو مجال حوار الشخصيات العربية فيما بينها، والتي سيدفع وضعها إلى إعادة النظر في مفهومي الوحدة والانسجام فيما يخص الذات العربية.

تفكك رواية "نباح" هوية الذات العربية، وتخرجها من فكرة الوحدة/ الانسجام، وتجعلها موضوعا للسؤال والتأمل من خلال تحويلها إلى آخر يتلقى خطابات تربك معنى وجوده، وتخلخل قناعاته.

ثمة عاملان اثنان أسهما في جعل الشخصيات العربية في "نباح" تعيش موقع "الآخر"، بعيدا عن موقع "الذات"، فمن جهة سمح فضاء السعودية باعتباره فضاء للوافدين العرب والأفارقة بحثا عن العمل، في جعله فضاء للتعدد الاجتماعي العربي، ومن ثم دخول هذا التعدد في حوارات حول هوية كل ذات/آخر، وتعمق الحوار والخلاف والتناقض مع زمن الحرب الذي أربك نظام الحياة، والعمل بالنسبة إلى الوافدين، واضطرهم للمغادرة والعودة بعد سنوات من الغربة إلى بلدانهم، يحملون معهم أسئلة الغربة والوطن والهوية والحرية. ومن جهة ثانية، سمح مؤتمر الديمقراطيات الناشئة في اليمن بتواجد

مهم لإعلاميين عرب، جاؤوا لتغطية أعمال المؤتمر، فانتقل الحوار بينهم من الحوار حول محاور المؤتمر ونتائجه وقراراته إلى نقاشات بدأت خلافية حول مواقف سياسية، وانتهت انفعالات شخصية جاءت بلغة السب والشتم. واتخذ الحديث حول الآخر في لقاءات فضاء السعودية طابعا اجتماعيا، لكونه يتم بين السارد السعودي من جهة، وبين العمال الوافدين من بلدانهم خاصة اليمن من جهة أخرى، والتعبير عن موقف كل جهة من الآخر، لتتحول الذات السعودية إلى آخر في منظور الوافد اليمني الذي حين اضطر لمغادرة مكان عمله/السعودية، قرر التحرر من نظام الكفالة. لقد حررت الحرب الوافد اليمني، وجعلته يعبر بجرأة عن مواقفه تجاه المواطن السعودي. ولم يمنع الحب جرأة خطاب المواجهة، فالحبيبة اليمنية "وفاء" تلوم حبيبها/ السعودي وهي تغادر رفقة أسرتها أرض جدة إلى اليمن. وتحاكم "وفاء" من خلال الحبيب موقف السعودية الذي اضطر الوافدين اليمنيين إلى المغادرة، بعد سنوات من العمل، وهو الموقف الذي جعل اليمنيين يكتشفون أنهم لم يكونوا-كما كانوا يتصورون- ذوات تنتمي إلى أرض جدة، ولكن مجرد "آخر" في منظور أصحاب الأرض. بل تحتد أزمة العودة بالإحساس بالغربة في الوطن الأصلي/اليمن. عندها سيتحول العائدون إلى غرباء يعيشون فضاء العتبة/زمن الأزمة الذي عبرت عنه "وفاء" بجرح الهوية المفقودة: "غدا سأكون هناك.. غريبة في بلدي" (ص 114).

وهكذا تُمزق الحرب مكونات الذات الواحدة وتُفتت أبناء الوطن الواحد، وتدخلهم في اصطدامات، فاليمني الذي قرر المغادرة، يعتبر اليمني الذي قرر البقاء على أرض السعودية عميلا، "من يبقى في السعودية فهو عميل، وعلى الأحرار أن يعودوا إلى بلادهم" (ص 94). طبيعة الحرب هي التي تحدد معنى العميل والحر، والهوية والوطن.

أما في اليمن فإن لقاء الإعلاميين العرب بدا سياسيا في الأول، يناقش قضية

الآخـر الأمريـكي، وكيف يخرق مؤتمر الدول الناميـة، ويفرض شرطه التوجيهي، ويؤطر جلسـات المؤتمـر، ويوجـه محـاوره، لينحـرف إلى الاجتماعـي، والدخـول في صراعـات، تتحكـم فيهـا الصـور الجاهـزة حـول كل ذات عربيـة من طـرف الـذات الأخرى.

تتضح العلاقـة بـين الشـخصيات العربية من خـلال عينة من الأوصـاف تتفق في رفـض كل واحـد للآخـر، وعـدم قبولـه، واعتـماد صـور جاهـزة في التعاطي معه عنـد الحـوار والحديـث. ولعـل أهـم مشـهد حـواري يشـخص هـذا الوضـع هـو مشـهد الحـوار بـين السـارد-الصحفي السـعودي والصحفيـة المصرية "سـلوى":

نمثل للمشهد الحواري بالمقطع التالي:

"قفزت الأفعى التي تجاورني:

- لا يمكن أن أجلس بجوار هذا المتخلف.

- تصدقيننـي لـو قلـت لـك إن رائحتـك كانـت تخنقنـي وكنـت سـأرجوك أن تجلـسي في مـكان آخـر.

اتسعت محاجرها، وبرز ناب فوق شفتها السفلى، وهي تصيح:

- يا متخلف" (ص 171-172).

تعـبر وضعيـة تبـادل الصور-الانطباعـات الجاهزة بين مكونات الـذات العربية في زمـن مؤتمـر الديمقراطيـات عـن حقيقة الحوار بـين العرب، وإكراهـات تحققه، وأشـكال الخلـل التـي تعيـق التفاعل بـين الذوات، وتمنـع كل ذات مـن أن تصغي إلى الـذات الأخـرى، حتـى تحقـق المعرفـة الموضوعيـة بعيـدا عـن الاسـتعانة بالتصـورات الجاهزة.

بهـذا الشـكل، يصبـح الـكلام نباحـا، والحضـور غيابـا، والـذات قبيلـة، والحوار تبـادلا للشـتائم، ويصبـح فضـاء العتبـة، تشـخيصا سرديـا، لحقيقة الـذات العربية التـي يتجـذر موقعهـا في فضـاء العتبـة، زمـن الأزمة، أزمـة انتظـار الممكن.

2 - السيرة التخييلية للمغرب السياسي في روايات يوسف فاضل

عندما يخفت سؤال الجمالية، أو اعتماد شعرية الجمالية في التعامل مع قضايا الأدب، يصبح الحديث عن دور الأدب في حياة الشعوب ممكنا، وملحا، خاصة عندما يتعلق الأمر بالعلاقة بين الأدب والسياسة. ولعل نوعية النصوص الأدبية التي تطرح هذه العلاقة بين الأدبي والسياسي، من خلال استثمارها السياسي باعتباره حكاية ممكن العمل على تخييلها، وإنتاج معرفة رمزية حولها، تدفع إلى التفكير في دور الأدب في حياة الشعوب، وفي تحرير الذاكرة الجماعية من سلطة التوثيق التأريخي التابع للسياسي. لكن، ليس كل النصوص الأدبية تنجح في تحرير السياسي من سلطة التقييد التأريخي، لأن هذه العلاقة بقدر ما تبدو ممكنة التحقق الرمزي، فإنها تتطلب إقامة مسافة تخييلية حتى تنجح التجربة في عملية التحرير، بعيدا عن الرقيب التاريخي الذي قد يكون من بين إكراهات عملية إنجاح تجربة التخييل السياسي.

تعد روايات الكاتب المغربي يوسف فاضل من الأعمال التي انتصرت لعملية تحرير السياسي من سلطة التقييد التأريخي، من خلال تحويل المغرب السياسي إلى سيرة تخييلية، بدأت مع نصوصه الأولى مثل "الخنازير" (1983)، و"ملك اليهود" (1996)، و"حشيش" (2000) وغيرها، حيث التركيز على قضايا اجتماعية، من خلال المهمشين، والمنبوذين، والمسكوت عنهم في العلاقات الاجتماعية. وتحققت الرؤية الروائية مع العملين الروائيين الأخيرين للكاتب: "قط أبيض جميل يسير معي" (2011)، الذي يحكي قصة المهرج "بلوط" الذي انتقل من ساحة جامع الفنا بمراكش، ليصبح مهرج

الحاكم داخل القصر، ويتكفل بإضحاكه، وعبره تعري الرواية عالم القصر وأسراره، والحاكم وجبروته، والحاشية ودسائسها. ثم رواية "طائر أزرق نادر يحلق معي" (2013) التي وصلت إلى اللائحة القصيرة للبوكر دورة 2014، والتي تطور التخييل السير-سياسي في منطقة أكثر التباسا في تاريخ المغرب، والتي تعرف بسنوات الجمر والرصاص، والاعتقالات السياسية. وبعيدا عن الوقوف عند تحليل الرواية سرديا، يمكن إضاءة العناصر التي أنتجت الرؤية الروائية لدى الكاتب، وحققت من خلالها مشروعا روائيا بطابع اجتماعي-سياسي، يعبر عن وضعية مجتمع، وشكل تجاوزه/ إدراكه لهذا الوضع.

تتحقق الرؤية الروائية في أعمال الكاتب يوسف فاضل من خلال العناصر التالية:

أ - المصالحة الإبداعية - السياسية: ونعني بها قدرة الرواية على تشخيص السياسي، وتحويله من الذات الفاعلة سياسيا، بموجب سلطة التحكم، إلى موضوع منظور إليه من قبل شخصيات أكثر تهميشا، وعبر لغة تعتمد العري والسخرية، يُدخل التخييل مراحل تاريخية مهمة من تاريخ المغرب السياسي (السبعينيات والثمانينيات)، إلى التخييل الروائي، ويحولها إلى حكاية تنفتح على التأويل المتعدد، وتُغادر سياج السياسة، وفضاء القصر، وتنزاح عن قيد التأريخ. وذلك، باعتماد إمكانيات الإيحاء المفتوح على التأويل والقراءة.

إن تحرير التاريخي-السياسي من الاعتقال التأريخي بالتخييل ومنطق الرمز، يسهم في إنتاج المصالحة الإبداعية-السياسية، والتي تجعل الإبداع شرطا ضروريا لاكتمال المصالحة السياسية.

ب - المصالحة السياسية والحقوقية ذاكرة للمصالحة الروائية: بالرجوع إلى منتصف التسعينيات من القرن العشرين، والذي عرف ما يسمى بمرحلة الانتقال الديمقراطي، والمصالحة مع الماضي السياسي المغربي، حقوقيا وقانونيا وسياسيا، سنجد انفتاح الكتابة السردية المغربية -على الخصوص- على تعبيرات البوح والاعتراف. فقد شهدت هذه المرحلة كتابات عُرفت بتسميات عديدة، وجاءت على شكل اعترافات المعتقلين في سير ذاتية أو تخييلية أو مذكرات أو رسائل أو شهادات.

لقد أنتجت هذه الكتابات، التي كانت فاعلة وظيفيا في رؤية الكتابة المغربية، مناخا من الوعي بطبيعة المرحلة، ومشاهدها وقوانينها، وشكلت ذاكرة نصوص يوسف فاضل، الذي يعبر باستمرار في حواراته عن دور هذا النوع من الكتابة في تشكيل ذاكرته. بهذا المعنى، لا تشخص روايات فاضل فقط سياق عوالمها، بقدر ما تعبر عن حالة مناخ مغربي، أراد له المغاربة أن يكون مناخا مُدركا بالحقوق والتخييل.

ج - بناء الرؤية الروائية من خلال التمييز بين من يرى العوالم المحكية ومن يسردها: ولعل هذا التمييز هو الذي أنتج رؤية، لا نقول إنها موضوعية؛ لأننا في الحالة الإبداعية لا نتحدث عن الموضوعية في حكي الأحداث، ولكن يمكن القول إن هذا التمييز حصَّن الكاتب من المغامرة في إدخال موقفه الذاتي. على الرغم من كون روايات فاضل تحكي موضوعات يعرفها المغاربة، وكتب عنها الكثير، لكن نشعر دائما برغبة في معرفة أفق الحكاية. وهذا راجع إلى أن من يرى ليس هو من يسرد. مسافة أنتجت تعددية في المنظور، وكسرت الصمت عن الفضاء السياسي، إلى جانب التركيز على من يرى، وإعطائه بعدا قويا في المشاهدة، من أجل تحصين الحكي. وكأننا هنا أمام سيرة ذاتية موازية لمن يرى، وعبر هذه السيرة نتابع سيرة الحاكم وأفكاره وطريقة تدبيره السياسي. كأن الرواية تُدخل هذه الشخصيات لتُسقط عنها وساطة المشاهدة، وتحولها

إلى موضوعات للمشاهدة. ومعها تُحول الذات المتسلطة/الحاكم إلى موضوع للتهريج والسخرية والعري روائيا، وذلك من خلال اعتماد المهمَّش لسرد المركز.

تعتمد رؤية يوسف فاضل العناصر غير المرئية وجوديا أو سياسيا، أو المهمشة في التأريخ السياسي، لكي تسرد سيرة المغرب السياسي. ومن بين تلك العناصر، المهرج والكلبة. نلتقي بشخصية المهرج في رواية "قط أبيض جميل يسير معي" باعتباره بقعة الضوء التي من خلالها يتم الكشف عن العوالم المسكوت عنها عن الحاكم، وفضائه المسيَّج. إن التهريج قناع ملتبس، وفي الوقت ذاته يعبر عن حالة التناقض في المشاعر، واعتماد الرواية عليه ليكون شاهدا على عملية تحرير السياسي من الصمت والتقييد، يفتح التأويل على القراءة. أما شخصية الكلبة في "طائر أزرق نادر يحلق معي"، فإن الرواية تُؤَنْسِنُهَا، وتجعل منها شاهدة على وضع سياسي لم يعد فيه مكان للإنسان لكي يكتب حكاية الاعتقال. وفي ذلك، إشارة بليغة سرديا على انتفاء عناصر التوثيق. لولا الكلبة، ربما ما كانت "طائر أزرق نادر يحلق معي"، لأن الرواية بكاملها عبارة عن تحرير تخييلي لحكاية الاعتقال السياسي التي عرفها المغرب بعد الانقلابات. وبالتالي، فإن شخصية الكلبة، تتحول إلى شاهدة زمن، وموثقة لحكايته، بل الأكثر من هذا، فقد لعبت الكلبة دورا وظيفيا في علاقتها بالمعتقل "عزيز".

تمثل الرؤية الروائية لدى الكاتب يوسف فاضل المشروع الروائي المغربي ككل، والذي انفتح على قضاياه الاجتماعية والسياسية والحقوقية مع زمن الانتقال الديمقراطي بكل جرأة، كما تمكن من إدخال الواقعي إلى التخييلي، وجعله عنصرا روائيا من بين عناصر أخرى، دون أن يؤثر في المنطق التخييلي، أو يحول النص إلى وثيقة تاريخية، أو شهادة سياسية، أو صرخة اجتماعية، وبالرجوع إلى مسار تطور الرواية المغربية خاصة منذ منتصف تسعينيات القرن العشرين، سنلاحظ تنوعا في مستويات البناء، وطريقة المعمار الفني،

كـما سنسـجل عـلى تجربـة هـذا المشـهد الـروائي تحـرره مـن سـلطة التجنيـس المعروف.

تبـدأ الروايـة مجـالا سرديـا تشـخيصيا لقضايـا وموضوعـات وأحـلام وأسـئلة، وتتحـول إلى موضـوع لإنتـاج معرفـة ووعـي بهـذه القضايـا، وبطريقـة صياغتهـا. لهـذا، يمكـن اسـتثمار الرؤيـة الروائيـة لـدى الكاتـب يوسـف فاضـل إنثروبولوجيا وثقافيـا وتربويـا وسياسـيا، من أجل إنتـاج وعي جماعي بذاكرة المغرب السـياسي. لا تتحقـق المصالحـة السياسـية والحقوقيـة إلا بمصالحـة إبداعيـة، تفتـح الطريـق أمـام تحريـر الذاكـرة الجماعية من زمـن المهادنة، ورتابة الأفكار، ورعب السـلطة، ورقابـة التاريـخ، وتدجين السياسـة.

ثالثاً: الرواية قارئة للتاريخ

1 - التجاذب السردي التاريخي
في "الإمام" للروائي المغربي كمال الخمليشي

تنتمي رواية "الإمام" (2004) [23] للكاتب المغربي كمال الخمليشي إلى التجربة السردية الجديدة بالمغرب، والتي تؤسس نظامها باعتماد مكونات السياق المحلي المغربي، في إطار بحث الرواية المغربية عن أصالتها السردية، وانفتاحها على ذاكرة الحكي التاريخي والشفهي والتراث السردي بمختلف خطاباته وتمظهراته، كما تأتي في سياق تحرر الرواية المغربية من النماذج المألوفة في الكتابة السردية، وانفتاحها على أسئلة السرد وأساليب الكتابة، وتجريب رؤى جديدة في التعامل مع العناصر الخارج نصية.

تحكي قصة رواية "الإمام" خبرا أو أخبارا تتعلق بالسيرة المعرفية للشخصية التاريخية المغربية "أسفو/ابن تومرت" (1080-1128) قائد قبائل مصمودة الأمازيغية، ومؤسس الدولة الموحدية.

وتتأسس قصة" الإمام" بين زمنين؛ من جهة زمن السفر من المغرب إلى بغداد بحثا عن كتاب المعرفة "ذلك السفر العجيب الذي شغل فكره منذ أن سمع بخواصه الخارقة، قبل ست سنوات، من فم الولي الذي صادفه ذات ليلة في ضريح سيدي رابح، والذي غاب في الصباح دون أن يترك وراءه أي أثر" (ص29)، ثم زمن العودة من بغداد إلى مراكش صحبة كتاب المعرفة.

قد تبدو رواية "الإمام" حكاية مخلصة لمنطق السرد التاريخي الذي يعتمد البعد الأفقي في حكي الحدث والشخصية والزمن، من خلال هيمنة

23 - الخمليشي (كمال): الإمام، ط.1، مطبعة النجاح، 2004.

السارد التاريخي الذي يحكي بمنطق التسلسل والترتيب الخاضع لتسلسل الأحداث التاريخية كما هي موثقة في سيرة "ابن تومرت"، مع الاحتفاظ بأحداث بعينها، باعتبارها أخبارا ووقائع، غير أن السرد يشتغل باستراتيجية في تدبير منطق ترتيب الحكاية من خلال خطاب يجعل نص "الإمام" ينزاح عن منطق الحكاية التاريخية، وينفتح على إمكانات متعددة من طرق التشخيص، وعلى فضاءات وأزمنة معقدة ومتشعبة، ما جعل الرواية تغادر المعنى الأفقي الموثق في الحدث التاريخي، وتنفتح على الممكن والمحتمل في التأويل.

أ - من التاريخي إلى السردي.. ومنطق التشخيص

يشكل البحث عن كتاب الجفر (علم يعلم وسر يكتم)/ كتاب المعرفة مقصدية "أسفو /ابن تومرت"، الذي خرج في رحلته رفقة صديقه "أحمد" من مراكش-المغرب، متنقلا بين مدن الأندلس باتجاه المشرق-بغداد التي غرف من يد علمائها (أبو حامد الغزالي) العلم والمعرفة، كما حظي بلقاء الشيخ عبد القادر الجيلاني الذي وصفه بالمهدي المعصوم، يقول: "لست في حاجة إلى دعائي فأنت الإمام المعصوم والمهدي المعلوم" (ص 230)، وهو الذي أخبره بزعامته لقومه، يقول عبد القادر الجيلاني: "إن الله اصطفاك لزعامة قومك يا ابن تومرت، فاشحذ عزيمتك وانتظر الإشارة" (ص 230)، بعد أن دله على الولي "الدباس" الذي منحه كتاب الجفر، يقول السارد: "بعدما استوعب أسفو ما جاء في كتاب الجفر من إشارات بشأنه، عاد إلى حياته الدنيا مثقلا بمشروعه الكبير."(ص 232). تأخذ الرحلة مع زمن العودة من بغداد إلى مراكش تجربة جديدة في حياة "ابن تومرت"، فإذا كانت الرحلة باتجاه بغداد قد حولت أسفو إلى شخصية متلقية للعلم والمعرفة، فإن زمن العودة انتقل بأسفو إلى الشخصية الملقنة للعلم والدين والمعرفة.

تشتغل -في هذا المستوى- العلاقة المتوترة بين التاريخي الذي يعتمد المنطق الأفقي في سرد الحكاية من أجل إعادة إنتاج المعنى الموجود في المادة التاريخية والتي ترفع من شأن "ابن تومرت"، الفقهية المنتجة لأفكار الدولة الموحدية؛ والسرد التخييلي الذي يكسر الأفقي باعتماد العمودي الذي تمظهر من خلال مكونات الزمن واللغة والشخصيات والانفتاح على التراث السردي القديم بأساليبه ولغاته وملفوظاته.

تدخل القصة التاريخية منطقة التوتر من خلال اشتغال السرد التخييلي الذي يجعلها تفقد الاتجاه، وتنحرف عن يقينيتها المرجعية، وذلك من خلال عنصر الصدفة الذي هيمن في النص، واشتغل عنصرا وظيفيا، فعل في نظام ترتيب الحكاية. فـ"أسفو" الذي يخرج من مراكش بعد أن حدد اتجاهات الرحلة عبر الأندلس، يضطر لتغيير الاتجاه عندما يلتقي في رحلته شخصية تلقنه المعلومة والمعرفة، وتقترح عليه اتجاها مغايرا، فيحدث الانزياح عن الاتجاه الأول. هكذا، يتغير اتجاه "أسفو" عند لقائه شخصية "زينة"، زوجة ثري عربي بإشبيلية، والتي ستقترح عليه اتجاه إشبيلية بدل غرناطة. وفي هذا الاتجاه الجديد الذي يقترحه المشهد السردي، وهو يعيد بناء الحدث التاريخي، تشهد الشخصية نفسها (زينة) تحولا بنيويا في موقعها، ووضعيتها الاجتماعية داخل الحدث مع زمن الرحلة، إذ يتم اغتصابها وأسرها فتتحول إلى خادمة بعدما كانت مخدومة، وينجم عن تحول الموقع تحولا بنيويا في سرد حكايتها، إذ تتحول من شخصية عابرة في الحدث التاريخي، إلى شخصية صاحبة قصة، وساردة حكاية، ومنتجة لملفوظها الذي يمتاح سياقه من التراث السردي لألف ليلة وليلة (ص 75). كما سيحول "أسفو" اتجاه الرحلة من المشرق إلى قرطبة بفعل شخصية "غانية" التي التقاها "أحمد" واقترحت عليه أن يقنع صديقه "أسفو" بالتوجه إلى قرطبة لنهل العلم. تقول "غانية" : "قرطبة فيها ما شئتما من علم وعلماء، فلماذا المخاطرة بنفسيكما والسفر إلى المشرق؟" (ص187).

تعيش الشخصيات كما الأحداث عدم الثبات. لم تستقر شخصية في وضعيتها الأولى، فـ"أحمد" الذي خرج في الرحلة لمرافقة "أسفو" بحثا عن كتاب المعرفة، ستتوقف رحلته قبل الوصول إلى بغداد، وينتقل من وضع اجتماعي إلى آخر يجعله قريبا من السلطة وخادما لها، ومستفيدا منها اجتماعيا واقتصاديا ورمزيا. و"شيماء" خادمة "زينة" ستغادر مكانها وموقعها الاجتماعي، وتعرف حياتها تحولات كثيرة حسب العلاقات المفتوحة على المفاجأة. كما تتعرض مقصدية "أسفو" (البحث عن كتاب المعرفة) إلى انزياحات حسب مقتضيات زمن الصدفة، وعنصر المفاجأة، وطبيعة الشخصيات، نظرا لكون كل محطة في زمن الرحلة ستطرح أمام "أسفو" مقصدية جديدة، وأفقا مغايرا، بعضه اجتماعي من خلال التدخل لتحرير "شيماء" من العبودية، وبعضه طبي عندما يصبح "أسفو" معالجا لأمراض استعصت على الأطباء، وبعضه أسطوري غيبي يعمق الانزياح عن التاريخي ويمنح لحكاية "الإمام" انفتاحا كبيرا على مساحة التأويل.

يعيش النص حركية سردية داخلية جد متوترة بفعل اشتغال كل مكوناته. كل شيء يتحرك ويتحول إلى حكاية ومحكيات وقصص يحكيها أصحابها بأصواتهم وتشهد عليها ملفوظاتهم، بل تصبح المعرفة التي يتلقاها "أسفو" في رحلته وسيلة السرد والحكي والإخبار، كأن الرواية تعيش وتحيا زمنها من طبيعة ونوعية وكمية المعرفة التي يتلقاها "أسفو" في رحلته.

تبني الرواية سرديا على مفهوم النسج المتعدد منتجوه. كل شخصية تدخل القصة باعتبارها موضوعا، فإذ بها تتحول إلى فاعل وظيفي، يلقن المعرفة والمعلومة لـ"أسفو"، ثم يتراجع في القصة، لكنه يظل فاعلا في الخطاب، باعتباره مصدر معلومة تبني الرواية، وتوجه الرحلة نحو المعرفة. وإذا كانت القصة التاريخية قد جعلت مقصدية "أسفو" تتلخص في الوصول إلى كتاب المعرفة، والعودة به إلى مراكش/المغرب، فإن المعرفة/المقصدية سيلتقي بها

"أسفو" وهو يعبر الأمكنة في رحلته نحو المشرق، ويتلقاها من شخصيات متعددة الهويات والأوضاع الاجتماعية (نموذج غانية).

ب - انفتاح "الإمام" على تعدد المحكيات

يتميز نص "الإمام" بالامتلاء النصي الذي جعل الرواية عبارة عن طبقات سردية متنوعة ومتعددة من المحكيات والخطابات والنصوص واللغات والأساليب والأصوات، التي تعود إلى فترة الحدث التاريخي (ابن تومرت) وتؤشر على زمنه وأجوائه ولغته وتعبيراته، غير أنها تدخل في علائق بنيوية مغايرة حسب النظام الجديد للحكاية في الرواية، لتبدأ في التخلي عن مرجعيتها السياقية الخارج نصية، وتتحرر من خطية التاريخي، وتنتقل إلى موضوعات منظور إليها ضمن استراتيجية السرد التخييلي، الشيء الذي أخرجها من ثبات التاريخي وسياق المرجع، وأدخلها في تجربة الاحتمال التعددي. إنه امتلاء استراتيجي يشتغل بوظيفية سردية فعلت في نظام ترتيب الحكاية، وغيرت منطق التاريخ من موقع الفاعل في التخييل الروائي إلى موقع المفعول السردي.

يشكل محكي "أسفو" المحكي الأساسي في رحلة البحث عن المعرفة، وهو محكي مشبع بالفواجع مثل الموت الحاضر بكل تمثلاته: شهادة، انتحار، إعدام، قتل (نهاية زينب بالموت/الشهادة، إعدام زوج زينة من طرف الأمير تميم، انتحار زينة في الحلم...) والتقلبات والصراعات والاصطدامات إما بسبب تدخلاته في سلوكيات الناس من أجل تغيير منكر رآه (سجن وأسر أسفو عدة مرات بسبب نهيه عن المنكر)، أو بسبب مفاجآت طريق الرحلة التي تلقي به كل مرة في زمن الأزمة (قطاع الطرق، أسر القراصنة، سجنه عدة مرات، اغتصاب النساء اللواتي رافقنه في الرحلة...). يتجاوز "أسفو" هذه المحطات بإمكانياته الدينية وخبرته وقدرته المتعالية بواسطة كراماته، وخبرته الطبية

التـي جعلتـه يعالـج مـرضى كثيريـن، فقـد عالـج "روزاليا" ابنـة السـيد "فيتوريو" فيحظـى برضـا أهلهـا، ويفـوز إمـا بمعرفـة، أو حريـة (الخـروج مـن السـجن)، أو صداقـة (زينـة، سانشـو وإبراهيـم ...) تسـهم في وصولـه إلى مقصديتـه (كتـاب الجفـر)، أو يقـترح السـرد الأحـلام والكوابيس من أجل خلق مسـاحة أكـثر انفتاحا عـلى التحـرر مـن قيـد التاريـخ (قصـة حلـم قتل أسـفو وشـيماء وأحمـد ص 80)، والتحـرر مـن عبـاءة الإمـام والفقيه الـذي ينهى عـن المنكر، أو باعتماد الأسـطورة والعجائبـي والغرائبـي بالإضافـة إلى حضـور الرومانـسي عـبر الحلـم والـشرود الذهنـي والزمـن النفسي.

غـير أن محـكي "أسـفو" يتم خرقـه بمحكيات الشـخصيات النصيـة التي تدخل مجـال السـرد بحكاياتهـا وأزمنتهـا ولغاتهـا وملفوظاتهـا. تـأتي بهـا الصدفـة ضمن زمـن الرحلـة المفتـوح عـلى المفاجآت والممكـن، ويحولهـا السرد إلى ذوات سـاردة أولا لحكاياتهـا، وبالتـدرج تصبـح سـاردة روايـة "الإمام".

يتأسـس الخطـاب السـردي لروايـة "الإمـام" عـلى مجموعـة مـن المحكيـات التـي تصبـح فاعلـة سرديا بفعـل وضعيتها السرديـة. تتعدد المحكيـات التي تخرق المحـكي التاريخـي الأفقـي (محـكي أسـفو)، وتفتـح حكايـة "الإمـام" عـلى التأويل مـن خـلال الانزيـاح عـن الخـبر المنقـول عـبر الضمـير الحاكي.

نلتقـي في هـذا المسـتوى بمحكيـات كل مـن "زينـب"، و"عبـد الرحمـن" (ريـكاردو) الـذي حـكى قصـة دخـول الجيـوش الصليبيـة، وقـاضي سـبتة الـذي لقـن "أسـفو" المعرفـة مـن خـلال محكيـه، إضافـة إلى محكيـات نسـاء الروايـة مثـل "زينـب"، و"زينـة"، و"روزاليـا"، و"غانيـة"، و"شـيماء"، وهـو في كل هـذا كان يتلقـى المعرفـة مـن خـلال محكيـات الشـخصيات، لتتحـول معرفتـه الجديدة أسـلوبا في الحيـاة، وطريقـة للعيـش، وأداة لرحلتـه نحـو المـشرق بحثا عـن كتاب الجفـر. وكأن السـرد يكتـب الجفـر رحلـة وسـفرا في المعرفـة.

ج - "الإمام" رواية "التعدد اللغوي"

تلقي بنا لغة الحكي في رواية "الإمام" إلى أجواء تاريخية، سواء على مستوى التعبيرات المستعملة، أو المعجم الموظف في التشخيص، أو من خلال استلهام نصوص وخطابات تعود إلى تلك المرحلة والتي تحضر بلغتها وأجوائها. تميزت لغة الرواية بالتعدد والحوارية وبقدرتها على احتواء الطقوس والعادات ومنطق خطاب الكرامات، والأساطير، والمنام، والأحلام. تصبح اللغة -في مستوى هذا التوظيف- موضوعا للتشخيص، وليس فقط أداة للتشخيص[24].

ما يميز المنطق السردي في هذا النص، هو الحضور المكثف للنصوص التي تحضر بمنتجيها، الذين يغادرون منطق التاريخ وينخرطون في السرد التخييلي، إذ يحولهم السرد في هذا النص إلى ساردين متخيلين يعيدون حكاية نصوصهم عن طريق المناظرة التخييلية، ويخرقون معرفة "السارد التاريخي" الذي يشخصه في الرواية السارد بضمير الغائب، والذي يحضر باعتباره عليما بسيرة "أسفو"، ومدافعا عن مفهوم البطولة من خلال استعمال أدوات التفضيل والرفع من شأن "أسفو" في المواقف والأحداث، وجعله في موقع "صاحب الكرامات". يقول السارد: "(...) وكان هو أول من تقدم للصعود نحو المشانق، فتبعه جم غفير من الناس شاهرين غضبهم في تلويحات أيديهم المتوعدة وهتافاتهم المستنكرة" (ص 37)، وعبر الحلم والمنام والحوارات بين بعضهم متكلمين ومتلفظين داخل الكلام الروائي. تساهم نوعية النصوص ولغاتها في صوغ الأحداث، وإعادة بنائها من جديد، هكذا يصبح المنام معادلا لانفراج أزمة وحل مشكل مثلما، حدث مع شخصية "شيماء" التي سيتم عتقها بسبب منام رآه زوج "عزيزة" التي نزل "أسفو" ضيفا عليها بمراكش بعدما أنقذها من أفعى اعترضت طريق القافلة. يقول زوج "عزيزة": "رأيت شيماء وقد

24 - *Bakhtine (Mikhail): Esthetique du roman, Gallimard, 1978, p:407.*

تحولـت إلى أفعـى لدغتـك لدغـة مميتة"(ص45). شـكل هـذا المنـام فرصة لعتق "شـيماء" مـن العبوديـة وتحريرها.

ويتسـلل الرومانـسي خفيـة عـبر عناصر إمـا متعالية (زمـن صـوفي) أو غرائبية (ص26)، ليفتـت لغـة التاريخـي، ويمنـح سـياق الأحـداث بعدا وجدانيـا وعاطفيا، يجعـل الروايـة تنفتـح على مسـاحة جديدة من شـخصية "أسـفو".

إن انتقـال الشـخصيات مـن موقـع الموضوع إلى موقع الذات السـاردة سـاهم في تنويـع أسـاليب التعبـير، وتعدد اللغـات، وتنويع شـكل الملفوظات.

د - تركيب عن اشتغال الرواية بالتاريخ

بالنظـر في العلاقـة بـين الـروائي والتاريخـي في تجربـة كـمال الخمليـشي مـن خـلال روايـة "الإمـام"، يمكـن ملاحظـة مجموعـة مـن العنـاصر:

- تنمـو الحكايـة -روائيـا- بعيـدا عـن التاريخـي مـن خـلال المعرفـة التـي يتعلمهـا "أسـفو" في رحلتـه، وعـبر اشـتغال السـردي الـذي سـيتجاوز أفقيـة الأحـداث باختراقهـا بالتخييـلي والرومانـسي والأسـطوري والعجائبـي والغيبـي وخطـاب الكرامـات والتصـوف، وزمـن المـاضي بانتقـال الشـخصية التاريخية "ابن تومـرت" مـن الذاتيـة الممتلكـة لمعرفـة سـيرتها التاريخيـة إلى الـذات المتلقيـة لتاريـخ مسـتقبلها. ولهـذا، فـإن أهـم متغـير في العلاقـة بـين الـروائي والتاريخي في هـذه الروايـة هـو انتقـال التاريخ مـن موقع الـذات الفاعلة في الحكايـة إلى موقع الموضـوع المسـرود روائيـا، ثـم انتقـال زمـن التاريـخ المـاضي إلى المسـتقبل. ويعـد هـذا التحـول الجوهـري علامـة بـارزة في طريقة اشـتغال السـرد في نـص "الإمام"، يظهـر ذلـك مـن خـلال اللقـاء النـوراني بـين "أسـفو" و"زينـب" الشـهيدة، التـي أخبرتـه بمـا سـيحدث لـه في المسـتقبل عندمـا يعـود إلى مراكـش، وكيـف سـيمهد

للتغيير الذي سيتولاه تلميذه "عبد المؤمن"، كما أخبرته بتفاصيل ثورته على المرابطين، وكيف سيحضر في كتب التاريخ، إذ سيشتهر عند بعض المؤرخين باسم "الإمام المهدي" وعند البعض الآخر بـ"ابن تومرت".

تقول "زينب": "سوف يكتب المؤرخون (...) بأنه لما كملت بيعة ابن تومرت برباط هرغة سنة خمس عشرة وخمسمائة، لقبوه بالمهدي، وكان قبلها يلقب بالإمام، وكان يسمي أصحابه الطلبة وأهل دعوته الموحدين، تعريضا بالمرابطين في أخذهم بالعدول عن التأويل وميلهم إلى التجسيم." (ص275).

- تعرف حكاية "ابن تومرت" تحولا في طبيعتها واتجاهها، فإذا انطلق "أسفو" في قصته من فكرة الرحلة بحثا عن المعرفة والوصول إلى كتاب الجفر، فإن السفر في الجغرافية ومنطق الصدفة الذي ميز الرواية جعله يلتقي شخصيات متعددة بتعدد جغرافيات الأمكنة، فينحرف اتجاه الرحلة، ويخضع "ابن تومرت" إلى خيار الشخصيات، وينحرف به السرد في الأزمنة المتعالية والأسطورية والصوفية، ويتحول السفر باتجاه المعرفة إلى السفر في المعرفة.

- تخرق التحولات السردية لسيرة "ابن تومرت" المعرفية مفهوم البطولة الدينية (الإمام المعصوم والمهدي المنتظر) التي كان "ابن تومرت" يتمتع بها على مستوى الحدث التاريخي. فـ"ابن تومرت" كما جاء في كتب التاريخ والمؤرخين كان محط سجال وخلاف حول طروحاته الدينية، وقوله ودفاعه عن مفهوم "المهدي المنتظر"؛ وذلك بجعل "ابن تومرت" شخصية تتلقى المعرفة من الآخر المتنوع والمتعدد (شخصيات عادية، تجار، فقهاء وعلماء، نساء خادمات ومخدومات..)، إلى جانب كونه حقق مقصديته بالوصول إلى كتاب الجفر عن طريق مساعدات الشخصيات التي التقى بها في طريق رحلته.

- تحرر رواية "الإمام" شخصية "ابن تومرت" من القيد التاريخي،

وتخرجها من صمت الذاكرة، بجعلها منفتحة على التأويل وتعدد القراءات، تعدد المعنى لسيرة الشخصية التاريخية.

- تقترح رواية كمال الخمليشي مقاربة جديدة لهذه الشخصية التاريخية، من خلال خلق مناظرة تخييلية بين نصوص وخطابات مرحلة الحدث التاريخي، وتحرير الشخصيات التاريخية من صمتها أو مهادنتها للخطاب الديني الذي أنتجه "ابن تومرت"، وجعلها تنتج رؤية جديدة ووعيا غير مألوف حول شخصية "ابن تومرت" الموحدية، والتي كانت تلقب بـ"أسفو" رمزا للشعلة التي أضاءت الدولة الموحدية.

- تحقق رواية "الإمام" للكاتب المغربي كمال الخمليشي رهان تأصيل الهوية السردية للرواية المغربية-العربية، باعتماد خلفية تاريخية مثيرة للجدال الديني والسياسي، ومنفتحة على أساليب الكتابة والتعبير، على تعدد الجغرافية واختلافها.

- تتميز رواية "الإمام" بقدرة منتجها على استثمار أساليب الكتابة في مرحلة القصة التاريخية، وتشخيصها روائيا بشكل ساهم في تنويع الإبداعية السردية المغربية. وجعل القصة التاريخية تتراجع، ليكتب السرد روائية القصة وفق مقتضيات التخييل.

2 - روائية المعرفة التاريخية في "صنعائي" للروائية اليمنية نادية الكوكباني

اعتمدت الرواية على مرجعين مهمين في بدايات التأسيس والتأصيل: على المجتمع باعتباره فضاء للتحول الذي يليق بمنطق الرواية، ثم على التاريخ باعتباره خلفية تستطيع الرواية أن تعتمدها وهي تُشيد أعمدة معمارها.

تميزت العلاقة في البداية بين الرواية والمجتمع/التاريخ بعلاقة أفقية، تجعل المرجع هو الأساس، والرواية كاتبة/واصفة لهذا الأساس، لهذا، هيمن مفهوم التفسير والانعكاس على تلقي الرواية، ثم أخذت العلاقة، بعد ذلك، تنزاح عن البعد الأفقي، وتدخل زمن العمودي، عندما تطورت الرواية شكلا وكتابة ونظاما، موازاة مع تحول المجتمع. تداخلت العلاقة بين الروائي من جهة والاجتماعي والتاريخي من جهة أخرى، مع هذا الزمن، وبدأ منطق المرجعية يتفتت، ويتحول إلى سؤال، وموضوع داخل الجنس الروائي. تُعبر عملية التجاذب والتداخل بين الرواية وباقي المرجعيات عن انتقال الرواية من مجرد شكل تعبيري عن وضع اجتماعي، أو مادة تاريخية، إلى حالة ثقافية اجتماعية، تصبح بموجبها زمنا رمزيا لإنتاج وعي جديد بالمرجعيات. هذه الحركية والمرونة التي تُميز الرواية منذ ظهورها، تجعل منها قيمة معرفية، لكونها تشتغل في منطقة الوعي المتجدد بالمرجعيات. وكلما تحولت الكتابة إلى حالة حوار/ اصطدام بين التخييل الروائي وباقي الخطابات التي كانت ذات مرحلة مرجعية، شخصت الكتابة حالة مجتمع يتحول ويعيش دينامية في بنيته. لكن، هل هذا الوعي بالرواية باعتبارها قيمة معرفية، مُنتجة لوعي متجدد، يحضر في الدرس التعليمي للرواية في المدرسة والجامعة، وفي الدرس النقدي الأدبي؟ سؤال يمكن تطوير النقاش حوله، باعتماد خطابات تدريس الرواية، وقراءاتها، ونقدها، وشكل حضورها في الوعي الجماعي الثقافي. بالعودة إلى علاقة الرواية بالتاريخ، نسجل حضورا مختلفا لصيغة هذه العلاقة في نماذج روائية عربية كثيرة خلال السنوات الأخيرة. إذ نلتقي بالرواية باعتبارها زمنا تخييليا لاحتضان سؤال الشك في تاريخ كبُر مع المواطن العربي باعتباره يقينا، يُقبر التفكير والدهشة والتأمل. ولعل الرواية العربية في كثير من نصوصها، تُوثق لحظة الانزياح عن اليقين، واعتماد الشك، من أجل الحقيقة، وليس اليقين.

تقترح رواية "صنعائي"[25] (2014) للكاتبة نادية الكوكباني، إعادة تركيب معرفة محتملة، حول حدث تاريخي، مرتبط بصنعاء سنة 1968. تحضر صنعاء في الحكاية موضوعا تاريخيا، مرتبطا بأحداث سياسية، جعلت والد الساردة يقرر الابتعاد عن صنعاء إلى القاهرة مع أسرته، وهو الذي أسهم في فك الحصار عن صنعاء، غير أنه كان ممن وقع عليهم الظلم، إذ تم اقتياده إلى السجن، دون تهمة وتحقيق. يقول الوالد: "أرادوا كسر شوكة المدنية التي قالوا إننا لا نعرف خطورتها على اليمن" (ص266). غير أن الساردة "صبحية" ستظل تحمل صنعاء سؤالا للمعرفة، وعشقا، يجعلها تعود إليها، عبر حكايات جدتها، ومن خلال غلاف المجلات، ورسم وجوه أبنائها. تحضر صنعاء في الحكاية موضوعا سياسيا، ويُحولها السرد إلى حالة عشق، تبدأ علاقة بين المرأة والرجل، وتنتقل إلى حالة عشق لمعرفة التاريخ الحقيقي لأحداث صنعاء. بعد وفاة الوالد، تعود "صبحية" لتستقر في صنعاء، وتفتح مرسمها، وتبدأ في البحث عن "صنعائها" الضائعة في التاريخ المكتوب.

يعتمد النص صيغة التناوب السردي، بين عدد من الساردين، تهيمن الساردة "صبحية" على المجال الأوسع من السرد، باعتبارها حاملة سؤال "صنعائي"، إضافة إلى ساردين آخرين، يختلفون في وضعيتهم داخل مجال الحكاية، مثل "حميد"، الذي يُشكل حضوره العاطفي بالنسبة للساردة الأساسية، أهمية، جعلت منه ساردا شبه أساسي، وعبره يظهر التناوب السردي بشكل ملموس، ثم "غمدان"، الذي يظهر والنص على وشك التلاشي، ليمنح للسرد بُعدا مُغايرا، أو يمنحه إمكانية جديدة لجعل المعرفة خارج مبدأ اليقين، إذ يستحضره السرد باعتباره مصدرا للمعرفة، وتقديم تحليل حول ما حدث في صنعاء 1968، ثم يتحول إلى سارد فاعل في السرد. يُضاف إلى هذه الذوات الساردة والفاعلة، صيغ سردية، حضرت بقوة السرد، وانتقلت إلى حاملة للرؤية، يتعلق الأمر

25 - الكوكباني (نادية): صنعائي، ط.1، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، 2013.

بصيغ الرسالة، والقصاصات، والأشرطة، والسيرة الذاتية التي حفلت بها الرواية، وكل شخصية تدخل المجال النصي، تُقدم سيرتها الذاتية، كأنها تُوثق وجودها باعتبارها مصدرا للمعرفة، فهذا "غمدان" الذي يفتتح سرده، بسيرته الذاتية، "اسمي غمدان الصبري، من جبل الصبري، في تعز، مدينة العز، كما يسميها أهلها" (ص205). لا يتم نمو السرد، من خلال تطور الأحداث، لأن الأحداث ترد في النص باعتبارها وقائع حدثت، ويتم استرجاعها من أجل التفكير في منطقها، ولهذا، فإن حركية الرواية، ونمو مسارها السردي يتم في مستوى الوعي بما حدث، والذي يتشكل بفعل تعدد مصادر السرد، وأيضا نتيجة سؤال البحث الدائم لدى الساردة "صبحية". وعليه، نلتقي بمظهر سردي في هذه الرواية، يُعبر عن تكسير المنظور الواحد للحدث، وجعله منظورا إليه من قبل التعدد المختلف والمتنوع. يظهر ذلك، على سبيل المثال، في منطق التناوب بين "صبحية" و"حامد". تسرد الساردة "صبحية" بضمير المتكلم المفرد، حكاية لقائها بـ"حامد"، وتحكي شكل تأثير اللقاء على وجدانها، وتطرح أسئلة حول أحداث صنعاء، ولماذا هرب والدها، وعندما يبدأ "حامد" بالسرد، فإنه يُعيد سرد الحكاية نفسها التي توقفت عندها الساردة، لكنه يسردها بشكل آخر، وكأنه يُحاور حكي الساردة، ويُجيب عن أسئلتها. قد يشعر البعض بنوع من التكرار، غير أنه تكرار وظيفي؛ لأنه يشتغل على حبك الحكاية، ليس من توالي الأحداث، وإنما من إعادة ترتيبها. وظاهرة التناوب، تتخلل سرد الساردين، إذ، نصبح أمام تقنية "العنعنة" التي عُرفت في السرد التراثي العربي. يُصرح "غمدان" عن مصدر معرفته، "الحقيقة جاءتني في السابعة عشرة من عمري، بعد أحداث أغسطس بعشرة أعوام. وجدته بعد أن غاب عن حارتنا مباشرة بعد مقتل أبي، إنه العم عبده سعيد" (ص216 - 217). ولهذا، امتلأت الرواية بملفوظات المتكلمين، لأن كل سارد يعتمد كلام المتكلمين مصادر للمعرفة. وكل سارد يُدخل الشخصية، ويدعها تحكي عما سمعته، وشاهدته،

وقرأت عنه. والحاصل في مستوى هذا التركيب السردي، أن "صنعائي" تعتمد الخطاب الشفهي مصدرا للمعرفة، "سمعت عن والدك من خلال أصدقاء له ولوالدي." (ص227)، والذي تضعه في مواجهة تخييلية مع التوثيق، والتأريخ من خلال وثائق تاريخية، وبيانات وأشرطة تركها والد الساردة، غير أن عطبا ما حال دون اشتغالها. تمت هذه المواجهة بين ضمائر عديدة، مفرد متكلم، مُخاطب، وضمير جمع متكلم، ثم ضمير غائب، كان يتسلل إلى السرد، مرارا، من أجل تدبير منطقه، غير أن ضمير المتكلم المفرد، سرعان ما يُعيد سلطة الحكي لصالحه، ما جعل الأحداث التاريخية تخرج من اليقين، وتتحول إلى حيرة الجميع، بعدما بدأت حيرة خاصة بالشخصية-الساردة "صبحية". وتظهر حدة المواجهة في مُلازمة السارد من خلف لبداية كل مقطع سردي، يحكيه ضمير المتكلم، ويأتي لون الكتابة سميكا، ومختلفا في فضائه النصي، غير أن السرد انتصر في نهاية النص، لضمير المتكلم، وانتهت حكاية "صنعائي" بصوت الساردة "صبحية"، وجاء المقطع السردي الأخير، مُشخِّصا لتعددية المنظور إلى التاريخ، وأحقية كل صوت يمني في إنتاج معرفة بما حدث، حسب موقعه من المشهد، وتبعا لمصادر معرفته. ولهذا، اختلفت الرؤية بين "حميد" و"غمدان"، وتحول الاختلاف إلى مساحة مفتوحة أمام خيار الساردة، "قبلت هديتيهما بعد أن قبلا شرطي في حرية اختيار مكان وضع الصور الثلاث" (ص288).

رابعاً: الرواية العربية
ملتقى الأشكال السردية

1 - الطبقات السردية في "أول النهار" للكاتب المصري سعد القرش

نتساءل كثيرا، عن السبب وراء الاختلاف حول نص أدبي واحد، خاصة عندما يتعلق الأمر بالنص الروائي. عمل واحد قد يعتبره البعض إنجازا إبداعيا متميزا، بينما يرميه البعض الآخر خارج منطق الأدبية. ويزداد التساؤل لبسا، حين يكون الاختلاف حاصل بين المشتغلين في مؤسسة النقد، والذين ينطلقون من مرجعية واحدة وهي نظرية الأدب. ويحتدم التساؤل عندما نلاحظ تباينا كبيرا بين القراءات. تساؤل جدير بأن يُطرح للنقاش، بكل موضوعية وجرأة في تحليل هذه الوضعية الملتبسة: فهل يتعلق الأمر بوضعية نصوص تأتي بشكل يربك القراء/النقاد، ويجعلهم يختلفون حولها؟ أم يعود الأمر إلى النقاد أنفسهم، وعلاقتهم بمفهوم القراءة؟ أم أن النقد يحتاج إلى تجديد السؤال حوله؟ وهل القراءة توازي الإبداع من حيث التحول والتطور؟ أم أننا نظل نفكر في الأعمال بالرؤية والطريقة نفسيهما؟ وهل يمكن الحديث عن مفهوم "الموهبة" في القراءة أيضا كما يحدث مع الإبداع؟ هل هناك عناصر أخرى تضاف إلى مرجعية نظرية الأدب، تدعم ليس القراءة الصحيحة للنص، إنما القراءة القريبة، التي تستطيع أن تستنتج مظاهر منطق الأدبية؟ لماذا بدأت هذه الظاهرة تظهر بقوة في الآونة الأخيرة، ولم تكن العلاقة مع النصوص كذلك فيما سبق؟ هل يعود الأمر إلى ظاهرة الجوائز التي تضع النقاد في هذا الموقع الملتبس، بسبب تفضيل نصوص على أخرى؟ أم أن الأمر يحتاج إلى إعادة النظر في النقد قبل الإبداع؟ ولماذا تنتشر اللقاءات حول الإبداع بكل

تنويعاتـه، فيـما يخفـت احتضان النقد موضوعـا محوريا للقاء ثقـافي؟ ألا يمكن أن نبحـث عـن مقاربـة موضوعية للظاهـرة، بمحاورة جريئـة بين الدراسـات المتباينة حـول النـص الواحـد؟ ألا تحقـق مثـل هـذه المحاورة اقترابـا أكثر مـن طبيعة هذه الظاهـرة؟ وعنـد البحـث عن أسـبابها، هل هي داخلية ذات علاقـة بمنطق الأدب، أم خارجيـة مرتبطـة بأسـباب لا أدبية؟

لا يتعلـق الأمـر بظاهـرة الاختلافـات المتباينـة حـول النـص الواحد، بمـا يُعرف في النقـد بتعـدد المقاربـات للعمـل نفسـه؛ لأن تعـدد المقاربـات فيه غنـى للنص، ويدخـل في إطـار مـا يسـمى بالإمكانـات المتعددة للنـص. إن النص الـروائي خاصة مـع التجربـة الجديـدة، أي مـا بعد النظـام الأفقي، يحيا من خـلال طبقات سردية متعـددة، وغـير مرئيـة. وضـع يفـترض انتقـالا نقديا بين هـذه الطبقـات، من أجل الوقـوف عنـد مظاهـر تشـخيص الحكايـة روائيـا. وعندمـا تتعـثر عمليـة الانتقال، قـد يضيـع الوصال مـع النص.

تعـد روايـة الكاتـب المـصري سـعد القـرش "أول النهـار" [26]، مـن الروايـات التـي يتشـكل متخيلهـا الـسردي وفـق طبقـات سردية بعضهـا مـرئي، وبعضهـا غير مـرئي. تقـدم نفسـها باعتبارهـا نصا مفتوحـا لمختلف القـراءات. فالقـارئ العادي، المسـتأنس بثقافتـه المقروئيـة المألوفـة، توفـر له الروايـة حكاية مكتملـة الأحداث والوقائـع، كـما يسـتطيع أن يتابـع القراءة وفق زمـن القصة، بعيدا عـن انحرافات زمـن الخطـاب الـذي لا يعنيـه، لأنـه خارج ثقافتـه في القـراءة. كما يسـتطيع هذا النـص أن يحقـق لهـذا النـوع مـن القـراء متعـة، تضمـن للقـارئ إمكانيـة إعـادة سرد الحكايـة عـلى أصدقائـه، بـدون إعاقـات في التواصـل مـع القصـة. والكتابـة الروائيـة في "أول النهـار" وظفـت مـن أجـل تحقيـق أفـق انتظـار هـذا القـارئ مجموعـة مـن الإمكانـات السرديـة، مثـل الـسرد بضمـير الغائـب الذي سرد سـيرة

---

26 - القرش (سعد): أول النهار، ط.1، الدار المصرية اللبنانية، 2005.

حياة "الحاج عمران" وأسرته، من خلال نظام الأجيال، في مكان محدد بمواصفات قرية تخيلها الكاتب تحت تسمية "أوزير"، فأوجد فوق ترابها حكاية تبدأ قبل حملة نابليون، وما بعدها، جاعلا من العلاقات الاجتماعية، والصراعات والتناقضات، والمفاجآت، وتعاقب الأجيال توابل الحكي عن الظلم وأشكال مقاومته، والآلام وتعدد مصادرها، والخيبات وتجاوزها. وما يعزز أفقية الحكاية، وإمكانية احتوائها من طرف القارئ، هو أن الطبقة السردية الظاهرة، تعطي الانطباع بهذه الإمكانية، من خلال الشعور بنوع من التوازي بين زمن القصة، وزمن الخطاب؛ أي أن ما تقوله القصة يسرده الخطاب. في هذا المستوى من الطبقة السردية قد لا يحدث الاختلاف في قراءة "أول النهار"، وإن حدث يكون حول موضوع القصة ليس إلا. لكن، الاختلاف أو التباين يبدأ عندما نتجاوز هذه الطبقة المرئية، والموجهة بتتالي الحكاية، إلى طبقة أكثر انزياحا عن زمن القصة. وذلك، عندما نشتغل بالخطاب، وطريقة صوغ القصة، وشكل بنائها. في هذا المستوى قد يحدث الاختلاف القائم على قدرة القارئ في قراءة البناء، من خلال تكسيرات سردية تحدث في زمن القصة، لكن بشكل مرن ولين، بعيدا عن التكسير الموغل في الانزياح عن الحكاية كما نجد في تجارب روائية كثيرة خاصة التجريبية. "أول النهار" تبني طبقاتها السردية بطريقة سلسة، تتناغم ونظام الأجيال الذي تعززه حكاية الرواية. وهذا التناغم قد يسبب لدى بعض القراءات النقدية نوعا من اللبس عندما يتم اعتماد زمن القصة مرجعا وحيدا للقراءة النقدية، ما يعطل النظر في تجربة الخطاب الروائي في "أول النهار" التي تطور تجربة الجنس الروائي في المشهد العربي، بعيدا عن التجريب العنيف، قريبا من التجريب الهادئ الذي لا يفرط في القارئ العادي، وإنما يدخله في عملية البناء، بطريقة تدريجية.

من بين عناصر الخطاب السردي التي تكسر رتابة زمن القصة، تلاشي منطق السببية الذي دعم نظام القصة، ومنحها بعدا تعاقبيا، جعلها تحتفظ

بنظام التتابع والتسلسل؛ لأن الأحداث لا تخضع لمنطق تطور الأحداث، بقدر ما يتداخل العنصر الغيبي في تصريف الأحداث. إن اعتماد السرد على عناصر غيبية وغرائبية وأسطورية وخرافية خرق منطق تعاقد الأحداث وتسلسلها، مثلما وجدنا مع مفهومي النبوءة والموت اللذين لعبا دورا بليغا في مسار الأحداث، وإقامة توتر مع القصة، وحضرا في التركيبة السردية في مستوى العنصر الغرائبي الذي وجدناه يمنح للنص الروائي لدى سعد القرش بعدا من الترميز المفتوح على الدلالات.

نلتقي في رواية "أول النهار" بمحكي عام حول سيرة "الحاج عمران" وأسرته، ثم نلتقي في الوقت ذاته بمحكيات متعددة تخرق رتابة المحكي العام، تولدت عن اشتغال العنصر الغيبي (النبوءة)، ونتجت عنها تحولات بنيوية، ووظيفية في مسار اشتغال المحكي العام، بالإضافة إلى ظهور محكيات جديدة دخلت مجال المحكي الرئيسي، فأحدثت انزياحا عن القصة مثل محكي "هند". إن توليد المحكيات بفضل العنصر الغيبي خرق منطق السببية، وأجهض قانون التسلسل السردي، وغير موقع القارئ الذي لم يعد منتظرا لما سيحكيه السارد بضمير الغائب، ولما سيؤول إليه المحكي العام الخاص بحياة "الحاج عمران"، بقدر ما أصبح قارئا مرنا في علاقته مع الحكاية. قارئ ينتظر كل الاحتمالات التي قد توقف تدفق السرد الأفقي وهو يحكي سيرة "الحاج عمران"، وتحول المحكيات الصغرى إلى محكيات كبرى.

لقد انعكس هذا الوضع التركيبي السردي على تقنيات التبليغ، حيث هيمنت عناصر التكثيف التعبيري والتلخيص المركّز والمقتّر والذي لا يسمح بخلل في التواصل مع أحداث القصة. كما أن اللغة حضرت موضوعا للتشخيص الروائي، وليس فقط وسيطا سرديا لحكي القصة. إنها لغة مركبة، مشبعة بتنويعات لغوية تنتمي إلى سياقات مختلفة (اجتماعية، وتاريخية، وتراثية، ودينية، وغرائبية...)، بهذا الشكل اللغوي الذي جاء على شكل طبقات لغوية

متداخلة وظيفيا، تم تجاوز السارد بضمير الغائب، عبر ملفوظات السياقات الاجتماعية. فلغة الشخصيات تخترق لغة السارد، وتوجهها، وتتجاوزها، وتقلص سلطتها في تدبير زمن القصة.

وعليه، فرواية "أول النهار" للمبدع المصري سعد القرش قد تمنح انطباعا بهيمنة ضمير الغائب، الممتلك لحقيقة القصة، والمدبر لشأن تصريفها برؤية أحادية، باعتباره ساردا عالما بتفاصيل الحكاية، وخيوطها، ومن ثم، الاعتقاد بوجود حكاية واحدة، مكتملة بصوت واحد، وبالتالي، يتم تلقيها بأفق رؤيتها السردية الأحادية نفسه، غير أن منطق اشتغال الخطاب السردي يزيح الوعي النقدي عن هذه الانطباعات التي هي موجهة إلى القارئ العادي، ويجعل منها رواية تبحث عن زمن تكون حكايتها، بناء على نظام ترتيب حياتها السردية. وهذا ما يعزز دور القارئ/الناقد الذي يتفاعل مع كل الإمكانات المفتوحة للنص من خلال اشتغال المنطق الغيبي. وفي هذا المستوى تتعدد المقاربات، وتكشف غنى النص الروائي.

2 - "فرانكشتاين في بغداد" للروائي العراقي أحمد سعداوي خزان الأشكال السردية

"فالشسمه مصنوع من بقايا أجساد لضحايا، مضافا إليها روح ضحية، واسم ضحية أخرى. إنه خلاصة ضحايا يطلبون الثأر لموتهم حتى يرتاحوا. وهو مخلوق للانتقام والثأر لهم" (ص 144). قد يختزل هذا المقطع السردي حكاية رواية الكاتب العراقي أحمد سعداوي "فرانكشتاين في بغداد"[27] الفائزة بجائزة البوكر 2014، غير أن تدبير السرد، وطريقة تصريفه، يجعل الحكاية تغادر أفقها المعلن عنه بشكل مباشر، والمتمثل في تحقيق العدالة، والثأر لضحايا التفجيرات في بغداد، وتنفتح على أسئلة أكثر تعقيدا.

27 - سعداوي (أحمد): فرانكشتاين في بغداد،ط.1، منشورات رواية الجمل، 2013.

متداخلة وظيفيا، تم تجاوز السارد بضمير الغائب، عبر ملفوظات السياقات الاجتماعية. فلغة الشخصيات تخترق لغة السارد، وتوجهها، وتتجاوزها، وتقلص سلطتها في تدبير زمن القصة.

وعليه، فرواية "أول النهار" للمبدع المصري سعد القرش قد تمنح انطباعا بهيمنة ضمير الغائب، الممتلك لحقيقة القصة، والمدبر لشأن تصريفها برؤية أحادية، باعتباره ساردا عالما بتفاصيل الحكاية، وخيوطها، ومن ثم، الاعتقاد بوجود حكاية واحدة، مكتملة بصوت واحد، وبالتالي، يتم تلقيها بأفق رؤيتها السردية الأحادية نفسه، غير أن منطق اشتغال الخطاب السردي يزيح الوعي النقدي عن هذه الانطباعات التي هي موجهة إلى القارئ العادي، ويجعل منها رواية تبحث عن زمن تكون حكايتها، بناء على نظام ترتيب حياتها السردية. وهذا ما يعزز دور القارئ/الناقد الذي يتفاعل مع كل الإمكانات المفتوحة للنص من خلال اشتغال المنطق الغيبي. وفي هذا المستوى تتعدد المقاربات، وتكشف غنى النص الروائي.

2 - "فرانكشتاين في بغداد"
للروائي العراقي أحمد سعداوي خزان الأشكال السردية

"فالشسمه مصنوع من بقايا أجساد لضحايا، مضافا إليها روح ضحية، واسم ضحية أخرى. إنه خلاصة ضحايا يطلبون الثأر لموتهم حتى يرتاحوا. وهو مخلوق للانتقام والثأر لهم" (ص 144). قد يختزل هذا المقطع السردي حكاية رواية الكاتب العراقي أحمد سعداوي "فرانكشتاين في بغداد"[27] الفائزة بجائزة البوكر 2014، غير أن تدبير السرد، وطريقة تصريفه، يجعل الحكاية تغادر أفقها المعلن عنه بشكل مباشر، والمتمثل في تحقيق العدالة، والثأر لضحايا التفجيرات في بغداد، وتنفتح على أسئلة أكثر تعقيدا.

---

27 - سعداوي (أحمد): فرانكشتاين في بغداد،ط.1، منشورات رواية الجمل، 2013.

تبدأ الرواية حكيا شفهيا من خلال ساردها الأول "هادي العتاك"، الذي يحكي لزبائن مقهى عزيز المصري حكاية الجثة التي ركّبها من شظايا الجثث التي تطايرت بفعل قوة التفجيرات التي عرفتها بغداد شتاء 2005. "سيروي هذه التفاصيل لاحقا ويعيد سردها أكثر من مرة، فهو مغرم بالتفاصيل التي تجعل قصته متينة ومؤثرة أكثر. سيحكي عن يومه العصيب هذا، بينما الآخرون ينصتون لحكايته، باعتبارها أفضل القصص الخرافية التي رواها هادي الكذاب حتى الآن" (ص 70)، ثم تنتقل الحكاية الشفهية إلى سرد مكتوب من طرف السارد الرئيسي لـ"فرانكشتاين في بغداد"، والذي يلتقط الحكاية، ويحولها إلى محكي سردي، سرعان ما ينزاح وتتحول إلى حكاية مسموعة عبارة عن مجموعة من الملاحظات التي كان يسجلها الصحفي محمود في مسجله الديجيتال، بعد أن أجرى حوارا على شكل تحقيق مع مبدع الحكاية "هادي العتاك". "سجل محمود هذا الكلام على مسجله الديجيتال، وهو يعرف أنه يقوم بتعديل كلام هادي المنقول على لسان الشسمه، وأنه يضفي تفسيراته الخاصة أيضا" (ص145). ثم ينقل التسجيلات من المسجل إلى الحاسوب، ثم إلى "فلاش ميموري". ينتقل بالحكاية التي بدت له مثيرة من وسيط إلى آخر تحسبا لفقدانها. كما تتحول الجثة/الشسمه نفسها إلى راوية، عبر تسجيل الحكاية صوتيا (الفصل العاشر)، جاءت على شكل بيان يعبر فيه الشسمه عن مشروعه في إعادة العدل، والانتقام لضحايا التفجيرات. ثم يتحول إلى تجلٍّ إلكتروني فعرض تلفزيوني يتابعه "العميد سرور". تخضع قصة الجثة المركبة إلى انتقالات وسائطية سردية، تجعل الحكاية تعيش التحول المستمر في بنائها ومنطقها، وتتخلى تدريجيا عن وهم الحكاية المباشرة؛ ذلك، لأنها تصبح مثل كرة الثلج، تكبر كلما انتقلت إلى وسيط سردي، يجعلها داخل نظام جديد، مع احتفاظها بذاكرة نظام الوسيط السابق. لهذا، نلتقي بتقنيات وأساليب مجمل الوسائط التي عرفتها حكاية الشسمه، وهي تتجلى سرديا في الرواية.

نلتقي بتقنية العنعنة كما عرفها التراث الشفهي، وتقنية الاستنطاق البوليسي، والتحقيق الصحفي، وأسلوب الاعترافات، إلى جانب أساليب السخرية والغرائبية والعجائبية. غير أن هذا التنوع المتعدد لأساليب وتقنيات الوسائط السردية للحكاية، يحضر بشكل وظيفي من خلال تجاوز سياق انتمائه، وانفتاحه على سياقه الروائي. فتقنية العنعنة لا تحضر باعتبارها حاضنة للأصل في القول، وموثقة لفعل السند، إنما تحضر في إطار تجاوز مفهومها التراثي، وانفتاحها على الروائي الذي يجعل الحكاية تغادر فكرتها، أو أصلها.

تعيش الحكاية حالة التحول المستمر بفعل الوسيط المتغير في بنائها. وبهذا الشكل، فإن الحكاية لا تنتمي إلى الشكل المألوف في السرد الأفقي الذي يهيمن عليه ضمير الغائب، والذي يقدم حكاية مكتملة، على القارئ تلقيها في وحدتها المسرودة، أو السرد العمودي الذي عرفته الرواية التجريبية، المعتمدة على تعددية السارد، وعلى الحكاية المتشظية، التي تفترض قارئا مؤهلا لإعادة جمع أشلاء الحكاية، ومنحها بناء منظما. الذي يحدث في "فرانكشتاين في بغداد" أن الحكاية تبدو -في الظاهر- مكتملة، خاصة مع وجود سارد بضمير الغائب، وشخصية تعلن في البداية عن كونها صانعة الحكاية، غير أن نظام سرد الرواية، يؤسس لشكل جديد في التعامل مع الحكاية. يتعلق الأمر، بالمنطق الترابطي الذي ينتج نص الرواية. وهو منطق يجعل الحكاية موجودة وغير موجودة. لأن تحققها النصي ينتجه قارئ، لا يكتفي بالقراءة الأفقية، أو بإعادة كتابة حكاية موجودة مسبقا، إنما ينتج النص المحتمل للرواية.

تنتج تعددية الوسائط السردية، وتعدد أشكال الرواة (شفهي، ومكتوب، وتقني، وصوتي، ومشهدي..) حوارية بين الأساليب، تدعَمها طبيعة الرؤية السردية التي جاءت نتاج تفاعل وظيفي بين السارد الذي يسرد ما تراه الشخصية. تبني الرؤية في "فرانكشتاين في بغداد" على موقع من يرى ومن يسرد. وموقع الشخصية من الحدث المنظور إليه هو المحدد الأساسي لشكل

الرؤية في الرواية. فالسارد يسرد ما تراه الشخصية من وقائع التفجيرات والملاحقة الأمنية. يسرد السارد مثلا ما يراه الشحاذ العجوز عندما جاء الأمن يبحث عن "فرج الدلال": "في الأعلى، ومن البيت المتهالك العتيق المقابل للبيت الذي يسكنه الشحاذون، حيث النافذة الخشبية المطلة تماما على موقع الجثث الأربع، كان شحاذ عجوز ينظر إلى ما يجري من دون أن يظهر منه شيء لمن في الزقاق. كان ها هنا ليلة أمس حين وقعت الجريمة." (ص81). تهيمن صيغة هذه الرؤية على الرواية، فتنتج حوارية بمستوى تعدد الأصوات كما طرحها الناقد ميخائيل باختين، والتي تتشكل بين خطاب السارد وخطاب باقي الشخصيات، أو بين خطابين داخليين للشخصية الواحدة كما وجدنا في تسجيل الشسمه الذي جاء على شكل بيان، حيث انشطرت فيه شخصية الجثة إلى ذاتين متحاورتين.

تتم الرؤية بوجهة نظر. ومن ثم، نحن لسنا أمام حكاية واحدة، إنما حكاية متعددة التجليات. ومنطق تدبير نظام الحكاية يصبح هو الأساس، وتصبح حكاية "الجثة" أو "فرانكشتاين في بغداد" حكاية وسيطية، تشتغل باعتبارها مجرد وسيط ليس إلا، ويصبح الوعي بنظام تجليها، هو جوهر البحث الفلسفي في الرواية. "هادي" لم يكن إلا مجرد وسيط، أو بتعبير الجثة/ الشسمه "ممر". يقول الشسمه: "أنت مجرد ممر يا هادي.(....) أنت مجرد أداة"(ص142).

قد تبدو حكاية الرواية رتيبة، أفقية الحكي، مرتبة وفق ضمير الغائب، غير أن الخطاب السردي يخترق رتابة الحكاية، ويكسر أفق انتظار متلقي الحكاية بضمير الغائب، لأن كل شيء يعرف التحول بدءا من منطق الحكاية، إلى شخصيات الرواية. فشخصية "هادي العتاك" تتحول من الذات المنتجة للحكاية إلى موضوع الحكاية، والشسمه من موضوع الحكاية إلى الذات الساردة لحكاية الرواية، ومن المنتقم للضحايا إلى قاتل الأبرياء، و"الصحفي

محمود" من الباحث عن تحقيق العدالة إعلاميا إلى العبور إلى الضفة الأخرى، حيث موت الشعور بنداء الضمير، والعجوز من الأم المنتظرة عودة الابن "دانيال" المفقود إلى مانحة التعريف للجثة، والقطة التي لازمت العجوز في بيتها العتيق تتحول من مجرد حيوان أليف إلى ذاكرة للمكان، وزمن لتوثيق التاريخ ضد المحو والنسيان، ثم القارئ من مجرد متلق للحكاية إلى منتج لها، من خلال المنطق الترابطي لشكل الحكاية، ونوعية الأسئلة التي يقترحها على الحكاية.

الشسمه أو الجثة المركبة من أشلاء ضحايا التفجيرات، أو "فرانكشتاين في بغداد"، حكاية الأسئلة الفلسفية التي تعيد للسؤال يقظته، بدعم وظيفي للأشكال السردية التي عرفتها الرواية العربية منذ بداية تكونها التاريخي:

"إن كل شخص فينا لديه نسبة من الإجرام تقابل نسبة معينة من البراءة. ربما يكون من قتل غدرا ودون ذنب شخصا بريئا هذا اليوم، ولكنه كان مجرما قبل عشر سنوات حين ألقى بزوجته إلى الشارع مثلا أو والدته العجوز في دار العجزة، أو قطع الكهرباء أو الماء عن عائلة لديها طفل مريض ما تسبب بموته سريعا.."(171).

خامساً: الرواية العربية خطاب للتنظير

1 - عندما تصبح الرواية ذاكرة التنظير في "يحدث في بغداد" للروائي العراقي رسول محمد رسول

ونحن نسافر في النظرية الأدبية/الروائية، ونسعى لتمثل مفاهيمها، ومنطق اشتغالها، نلتقي بتعبيرات تكاد تكون بليغة في اختصار المفهوم، أو توضيح مسار تشكل ظاهرة أدبية، أو إنتاج مقولات وتعبيرات أكثر بلاغة، يختصر بها المنظرون مسار الوعي بالجنس الأدبي، مثل التعبيرات التي رافقت علاقتنا بالنظرية الروائية: "الإيهام بواقعية ما يحكى"، "ليس هناك نص بكر"، "موت المؤلف"، وما شابه. غير أن الملاحظ، أن بلاغة هذه الجمل، وقدرتها على الإيضاح، وتدليل إكراهات الفهم، لا يجعلها مُلزمة للوعي التام والنهائي، كما أن معناها أو الوعي بمحتواها المعرفي ومقصديتها التنظيرية يحتاج إلى مرافقة تجليها، من خلال تطور حالة الكتابة، وتاريخية تشكلها، وعملية التحول التي يعرفها الأدب، وهو ينتقل من حالة إلى أخرى. فالمعنى النظري، أو الوعي المعرفي بالمفهوم، يظل يتشكل تاريخيا، عبر التطور الذي يرافق فعل الكتابة الأدبية داخل الجنس الأدبي. كما تنتقل هذه المقولات -بدورها- إلى موضوع للفهم، والأدب إلى وسيط للإدراك. يُنتج هذا التفاعل بين الأدب ومقولات تنظيره حالة ثقافية تجعل التفكير المعرفي دائم التحول. ولهذا، يعرف الأدب بكل تعبيراته الأجناسية انتقالات في تحديده، وتحولات في مفهومه، دون أن يؤثر ذلك في جوهر منطقه، والذي يُوَصِّل لأدبيته. كما أن السياقات الإنتاجية للأدب بشكل عام، والتي تتسم بالاختلاف والتنوع المجتمعي والحضاري، تساهم -من جهة- في إضاءة هذه التعبيرات، ومن جهة ثانية، تعمل على توسيع دائرتها، ومنحها أفقا جديدا. التحول صفة الأدب، ومنطق التاريخ، وجوهر حياة المجتمعات،

ولـذا، فـإن توصيـف هـذه الصفة يظـل مرتبطا بمرافقة تحـولات الكتابـة الأدبية. عندمـا كتـب الـروائي العـربي الروايـة في بداية الأمـر، كتبهـا بوعي حالتـه الثقافية السـياقية التـي تجعلـه ينتج حالـة أجناسـية جديـدة مقارنـة بما ترسـخ في ذاكرته الثقافيـة مـن وعـي بنظريـة الأجنـاس. ولذلـك، فقـد عـاش الـروائي العـربي زمـن التكـون الأجنـاسي الـروائي حالـة تاريخيـة، عكسـت رغبتـه في إنجـاز الجديـد، في عـالم الأشـكال التعبيريـة، بالرهـان على نموذج الروايـة الأوروبية، كما تـم تأصيلها في تربـة المجتمـع البرجـوازي الغربي، والانشـداد إلى وعـي ذاكرتـه الثقافية، والذي مكّنـه مـن إنتـاج فهم خـاص لجنـس الرواية.

لقـد كان المبـدع العـربي يخـوض تجربـة الشـكل الـروائي، بأفـق تحقيـق النمـوذج الغـربي نفسـه، وفي الوقت ذاتـه كان فعل الإنتاج العربي للشـكل الروائي، يتـم وفـق المُقـارن مـع الذاكـرة السردية العربيـة، ونعنـي بذلـك المقامة، والسـير الشـعبية، والرحـلات والخطـب، والحكايـات التاريخيـة وغير ذلـك مـن الأشـكال السرديـة العربيـة التـي كانـت تفعـل بشـكل ضمنـي في عمليـة الإدراك والإنتـاج الروائيـين عنـد الـروائي العربي. هذا ما يجعـل مختلف التعبـيرات التنظيرية، توجد - باسـتمرار- في حالـة التكـون، نظـرا لكـون دلالتها مرتبطة بحالـة الأدب المتحولة، وغـير المسـتقرة عـلى نظـام واحـد، كـما تغتنـي هـذه المقـولات بجديـد الممارسـة الأدبيـة في سـياقات مختلفـة. "ليـس هنـاك نـص بكـر"، يشـكل هـذا التصريـح النقـدي للناقـد الـروسي ميخائيـل باختـين بعـض أهـم مفاتيـح إدراك الجنـس الـروائي. ولعلـه مـن بين التعبـيرات التي اختصرت زمن تشـكل الروايـة، باعتمادها إحالـة مرجعيـة، إمـا تاريخيـة تجعـل الروايـة حالـة اسـتمرارية لنصـوص سـابقة تعـرف التحـول، أو نصـوص لاحقـة تجعـل الروايـة جنسـا غـير مغلق، إنمـا مفتوح عـلى المحتمـل والممكن والقادم. سـمح هذا التعبـير النقدي الباختينـي بالنظر إلى الروايـة باعتبارهـا قادمـة مـن تاريـخ الأشـكال والنصـوص، ومتجهة نحو الأشـكال والنصـوص المسـتقبلية، وفي هـذا إعـلان ضمنـي، يجعـل الروايـة دائمـة التشـكل،

ولا تتحقق إلا من خلال هذا الأفق المفتوح على الماضي والمستقبل. تظهر بين فترة وأخرى روايات، تُجدد النقاش في المعرفة الروائية، على اعتبار أن الجنس الروائي حاضن بامتياز لنظريته الأدبية. نلتقي في هذا الصدد برواية الكاتب العراقي رسول محمد رسول المعنونة بـ"يحدث في بغداد"[28]، والتي تثير قضية الكتابة الروائية من داخل التخييل الروائي. تبدو الأجواء المُعلنة للرواية، حكيا عن بغداد التي تهزها الانفجارات، ويؤرق ليلها السيارات المفخخة، ويجعلها زمن العتبة، زمن الانتظار الذي طال، فضاء مرتبكا، وممزقا، تُجسده طبيعة التواصل الاجتماعي اللامباشر بين أفراد المجتمع البغدادي، من خلال هيمنة التواصل عبر وسيط الهاتف، مع غلبة تسريد كلام المتكلمين، غير أن هذه الأجواء سرعان ما تبدأ في التلاشي سرديا، أو تتراجع أمام سؤال الكتابة الروائية، وتحويل النص التخييلي "يحدث في بغداد" إلى محطة للتفكير في الرواية كتابة ونقدا/قراءة. ولهذا، فقد انعكس هذا الأفق التنظيري التخييلي على مستوى طبيعة السارد/سعيد، الذي جاء بصفته ناقدا للرواية، ثم على مستوى اللغة النقدية التي أصبحت لغة سردية، تقدم الحدث الروائي، وتصف شخصياته. شكل المستويان معا، السارد/الناقد ولغته عنصر انزياح عن موضوع أجواء بغداد، والانشغال بقضايا الكتابة والقراءة. "ينحني الصابر للوجع" عنوان مخطوط رواية تركها الكاتب الروائي مرهون الشاكر بعد وفاته، يتوصل صديقه "سعيد الدهان"، سارد "يحدث في بغداد" بأوراق الرواية، من أجل نشرها، غير أنه يكتشف نقصانها، وافتقادها فصلين اثنين. يتحول نقصان مخطوط "ينحني الصابر للوجع" إلى موضوع رواية "يحدث في بغداد". يُحول "سعيد" رواية صديقه الراحل "مرهون" إلى موضوع للبحث، وقضية رأي عام، تنخرط فيها وزارة الثقافة، واتحاد الكتاب والأدباء، والصحافة والإعلام، ويتهم السارد "سعيد" زوجة "مرهون" (نهى) بسرقة الفصلين. ينشغل السرد بالفصلين

28 - رسول (محمد رسول): يحدث في بغداد، ط.1، الدار المصرية اللبنانية، 2014.

المفقودين من خلال صيغتين اثنتين: صيغة التحقيق القضائي والذي يعتمد القانون والشاهد، وصيغة المعرفة النقدية التي يمارسها السارد "سعيد" وزوجته "مريم"، من خلال تحليل مقاطع من فصول رواية "مرهون"، ومحاولة إيجاد العلاقة الممكنة بين "رشيد" الشخصية النصية في مخطوط الرواية، وزوجته "سها" وبين مؤلف الرواية "مرهون" وزوجته الثانية "نهى"، من أجل تفسير سبب سرقة "نهى" للفصلين. ينمو الفعل الروائي في "يحدث في بغداد" تبعا لاشتغال صيغتي البحث. شيئا فشيئا، تتراجع صيغة التحقيق، بخروج "نهى" من الحياة، بعد عمليتها الانتحارية التي تأتي لتُكسر مسار هذه الشخصية في الواقع، وتُلقي بغموضها على الشخصية الروائية في مخطوط "مرهون"، لينتصر السرد في "يحدث في بغداد" لصيغة المعرفة النقدية، باعتبارها من أكثر الإمكانيات لتحليل الرواية-المخطوط، والتعرف على دلالة العنوان "ينحني الصابر للوجع"، وعلاقته بسياقه الشعري. تُحول "يحدث في بغداد" الرواية إلى مساحة تخييلية للتفكير في مرجعيات الرواية كتابة وقراءة، من خلال مفهوم التناص، من جهة، عبر تحويل التناص من تقنية سردية روائية، إلى موضوع للتفكير داخل الرواية، في محاولة لإنتاج إدراك معرفي بالعلاقة بين الممارسة الروائية ومرجعياتها النصية (عنوان المخطوط)، ومن جهة ثانية من خلال العلاقة التناصية بين التخييلي "ينحني الصابر للوجع"، والواقعي-المُفترض "يحدث في بغداد". تُحقق رواية "رسول محمد رسول" تجليا تناصيا، يُعيد مفاهيم عديدة للتأمل المعرفي، من خلال الأسئلة التالية: كيف يمكن تجديد الوعي بالعلاقة الممكنة بين التخييلي والواقعي في الكتابة الروائية؟ وإلى أي حد يمكن الحديث عن تعدد الذوات الكاتبة للنص الواحد؟ وكيف يتحول التخييل مرجعا للكتابة؟ وهل وضعية الكتابة في رواية "يحدث في بغداد"، والتي تنشغل بصيغ القول السردي، تُعبر عن العلاقة الجدلية بين الرواية والمجتمع المتحول؟ وهل بغداد-العتبة، وزمن انتظار الاستقرار الآمن للإنسان والحياة

والحضارة، يفترض كتابة مُشاكسة، تُعيد النظر في كل المقولات السابقة؟ تلك بعض الأسئلة التي تنتجها العلاقة التناصية بين "يحدث في بغداد" و"ينحني الصابر للوجع".

2 - من القراءة إلى الكتابة في رواية "كرة الثلج" للروائي المغربي عبد الرحيم جيران

تعد رواية "كرة الثلج" [29] للروائي المغربي عبد الرحيم جيران من النوع الروائي الذي ينتمي إلى نظامٍ جديدٍ في الكتابة الروائية؛ إذ تضع قارئها أمام تحد كبير، يخص طبيعة إدراكه لموقعه الجديد، ومن ثم وظيفته الجديدة. وإذا بقي الموقع خارج الإدراك والوعي، فإن النص يبقى أيضا خارج التلقي المنتِج. إنها رواية تحفز الفكر على التفكير، وترقى بالقراءة إلى الكتابة، وتقترح بمستوياتها السردية مجالا لإعادة صياغة أسئلة الكتابة الروائية مثل أسئلة الخيال والتخييل، والواقع والحقيقة، وعلاقة ذلك بقيمة المعرفة التي يتلقاها القارئ (نسبية، مطلقة، مشكوك فيها). تأتي "كرة الثلج" خارج تعاليم القراءة المتعاقد عليها في التجارب الروائية. إنها رواية لا تُؤخذ بسهولة، كما قد تبدو صعبة للمتلقي العادي الباحث عن الحكاية، وأحيانا أخرى قد تطرح تركيبتها صعوبة تلقيها النقدي. رواية مثيرة لأسئلة القراءة من شكل الكتابة.

فالحكاية التي ابتعد الاهتمام النقدي عنها منذ تم التراجع عن الرؤية التاريخية والاجتماعية للأدب، نجدها قد عادت إلى واجهة التفكير الروائي، ليس باعتبارها موجودة بذاتها ولذاتها في الرواية، أو باعتبارها حالة محققة وما على القارئ إلى إعادة بنائها من جديد، أو ترميم شظاياها كما في التجريبي، إنما بدأت تطفو على التفكير النقدي، باعتبارها موضوعا مفكرا فيه

---

29 - جيران (عبد الرحيم): كرة الثلج، ط. 1، دار الآداب، 2013.

مـن قبـل القـارئ، والـذي أنتـج حالـة التفكـير في القصة بهذا الشـكل هـو طريقة بنـاء الروايـة، وتركيبـة الـسرد.

الحكايـة توجـد في موقـع التكـون. إنهـا حالة تتشـكل. وتشـكلها رهـين بوعي قارئهـا بوضعـه الجديـد، وموقعـه الـروائي. إنـه قـارئ موجـود، باعتبـاره منجـزا للحكايـة وليـس قارئـا لهـا، مثلـما نجـد مع نمـوذج القـارئ الرقمـي. "كـرة الثلج" ليسـت مـن نـوع الروايات التي تبـدو حكايتها واضحة، أو على الأقـل يمكن الإلمام بهـا وبأحداثهـا، فتؤمـن لنـا قراءتهـا، كـما أنها ليسـت من نـوع الروايـة التجريبية التـي تجعلنـا نعيـد تركيـب عنـاصر الحكايـة المشـتتة داخـل النـص، فيغمرنا نوع مـن الرضـا أو الارتيـاح حـين ننجـح في إعـادة ترميـم الحكايـة. تـأتي "كـرة الثلـج" خـارج هذيـن النموذجـين؛ لأن الحكايـة غـير مطروحـة باعتبارهـا مجموعـة مـن الأحـداث، إنمـا هـي حالـة في موقـع التكـون حسـب العلاقـة الوظيفيـة بـين ثلاثة أنـواع مـن السـاردين. تتجـلى الحكايـة من نظام ترتيـب الرواية الـذي يعتمد على شـكلين أساسـيين: أولا اعتـماد مفهـوم الدحرجـة في الـسرد، وثانيـا اعتـماد مفهوم ضمـير المخاطـب "أنـت" في بنـاء الحكاية.

يتأسـس عـالم الروايـة مـن دحرجتـين؛ تنجـز الدحرجـة الأولى الأم سـاردة حكايـة السـيارة التـي اشـتراها ابنهـا "الصـادق" فغـيرت زمنـه ووضعـه، ومعهـا تغـيرت نظـرة النـاس والمـكان والقيـم. ودحرجـة ثانيـة ينجزهـا الابـن "الصـادق" سـارد أحـداث الدحرجة الأولى نفسـها، لكـن برؤيـة مختلفة؛ رؤية تشـكك في رؤيـة الأم وتتجاوزهـا بإنتـاج تصـورات جديـدة، وجعـل الأحـداث وفـق منظـورات مختلفـة. تنتـصر السـاردة/الأم لفعـل الـكلام أكـثر مـن فعـل الكتابـة، تحـكي عـن كل حـدث جـاء في طريـق كـرة الثلـج، ولهـذا نلتقـي بتقنيـات التضمـين وتداخـل الحـكي، والخـروج مـن حـكي إلى آخـر، فيتخـذ شـكل حكيهـا الشـكل الشـفهي الـذي يسـاير عمليـة التدحـرج. أمـا السـارد / الابـن فإنـه يحـكي الأحـداث نفسـها، لكـن بطريقـة مختلفـة. فـإذا جعلت الأم

الأب/ الزوج ميتا، فإن الابن/ السارد جعله حيا، ومنحه حركية في الحدث. بين الدحرجتين/الساردين يوجد سارد ثالث، يتميز بحضور مادي من جهة، وآخر احتمالي، حسب علاقته بزمن الدحرجة، وهو سارد تجلى عبر ضمير المخاطب "أنت". تنمو الرواية ككل من خلال التوجه إليك أنت أيها المخاطب، القارئ، بدءا من العتبة النصية (ص5)، إلى بداية السرد بضمير المخاطب: "ألتمس العذر منكم إن أنا قصصت عليكم تفاصيل لحظة شاردة من زمن سقط من الزمن.."(ص9)؛ فمحطات الدحرجة التي يتخلل زمنها ضمير المخاطب ليس باعتباره متلقيا خطابا أو حكاية، ولكن باعتباره شريكا في إنجاز الحكاية، أي في سردها.

يشخص هذا الوضع وضعية السارد المحتمل، وهو أنت أيها القارئ، الذي عليه ليس فقط ترتيب الحكاية، كما وجدنا في النموذجين السرديين (الأم - الابن)، إنما أن يكتب الحدث، ويصنع الحكاية، انطلاقا من موقعه في زمن الدحرجة.

ما يعزز الحضور القوي لهذا السارد الثالث، القادم بقوة إلى النص، هو هذا التنافر والتناقض بين رؤية الأم ورؤية الابن للأحداث نفسها، وإخراج الرواية من اليقينية أولا، ثم النسبية ثانيا، ثم الدفع نحو التشكيك فيما يحكى في تاريخ الأفراد وتاريخ المجتمعات.

يتسع نظام السرد الذي يعتمد على زمن الدحرجة، وتكبر مساحته، مع دخول النوع الثالث من السارد/ القارئ غير المحدد، ولكنه سيعطي لهذه الرواية أبعادا جديدة ليس في قراءة ما حدث، بل في كتابة أحداث أخرى، بدعم من فعل الدحرجة.

نلاحظ في الرواية شبه غياب للشخصيات؛ لكونها تأتي موضوعا مسرودا، يتم تغييبها من طرف الشكلين السرديين (الأم/ الابن)، ولهذا، يغيب صوتها/رؤيتها.

يتـوازى هـذا الغيـاب، مـع حضـور فكـرة التشـيؤ في الروايـة، وتحويـل الإنسـان وتاريخـه وذاكرتـه إلى مجـرد شيء. عنصر الغياب، أو فعـل التغييب السردي يبقى حالـة يمكـن تجاوزها، حسـب وعي القـارئ بالموقـع الجديد.

يتبنـى هـذا الشـكل في الكتابـة الروائيـة فكرة الآخـر، القارئ الذي لا تسـتقيم حكايـة الأشـخاص والذاكـرة والمجتمع إلا بوجوده شريـكا في الكتابة، بشرط الوعي الـذاتي بوظيفة الشراكة.

سادساً: الهدوء السردي وعنف الاختراق

1 - الاختراق السردي لمنطق المؤسسة في "القوس والفراشة" للروائي المغربي محمد الأشعري

تبني رواية "القوس والفراشة" [30] للكاتب محمد الأشعري نظامها السردي بطريقتين مختلفتين في الوقت ذاته، ما يجعلها منفتحة على الإيحاء المنتج دلاليا. يأتي السرد أفقيا ضمن خطة حكي مسار أسرة من خلال ثلاثة أجيال من عائلة "الفرسيوي"، وذلك باعتماد الكتابة على أسلوب الحكي المسترسل، والانتقالات السردية غير الفجائية، والتي تتابع سلاسة "آل الفرسيوي" من "الجد/محمد" العائد من ألمانيا رفقة زوجته الألمانية إلى المغرب، لاسترجاع مجد الأجداد، غير أن حلمه يتوقف بعد حادثة سير أفقدته البصر، إلى الابن "يوسف" العائد من ألمانيا، والمنخرط في المناخ السياسي-اليساري، نشاطا، وكتابة صحفية، وأسئلة تُربك حياته الزوجية والاجتماعية، حول تفكك المجتمع، وانتشار سياسة المضاربات، إلى جانب بحثه المستمر عن سبب موت/انتحار والدته. وتستمر الحكاية في مرافقة السلالة، من خلال الحفيد "ياسين" الذي كان يتابع دراسة الهندسة المعمارية بفرنسا، والذي سيتخذ مسارا يُربك منطق السلالة، بالتحاقه بأفغانستان، وتفجير نفسه. تضمن الكتابة بهذا المستوى السردي نوعا من الاطمئنان للقارئ العادي بانتمائها إلى الترتيب السردي الأفقي، الذي يُؤمن وصول الحكاية باعتبارها مجموعة من الأحداث. تحضر العشيرة/السلالة في النص ليس من أجل تأكيد منطقها، أو تفعيل دورها، أو الانتصار لزمنها، وإنما يتم الإعلاء منها حكاية، ثم اختراقها سرديا. يبدو ذلك من خلال انتقال الحركة من الحدث إلى الحالة. إذ تأتي الأحداث -في أغلبها-

---

30 - الأشعري (محمد): القوس والفراشة، ط.1 المركز الثقافي العربي، 2010.

مسرودة، ما ينعكس على قدرتها في تفعيل الحكاية، والتأثير في زمنها. كما تخفت حدة الحركة في سياق الأحداث، لصالح الحالة التي جعلت السرد ينفتح أكثر على التساؤل والاستفسار والتأمل، عوضا عن دعم مبدأ التوثيق مع الحدث. تُخرج الحالة النص من منطق الجماعة/العشيرة، إلى منطق الفرد الذي يبرز مع الحالة، وذلك في علاقة الفرد بالجد "محمد"، والابن "يوسف"، والحفيد الذي يظل محكيا عنه.

يتراجع الحدث المشترك في العشيرة (منطق السلالة)، وتحل محله الحالة المطروحة للتساؤل، والتي نتجت بفعل خرق العشيرة عبر خرق مؤسسة الأب. يظهر ذلك بوضوح في العلاقة بين الأب "محمد" والابن "يوسف"، وهي علاقة اتسمت بالتوتر أولا، ثم الاتهام فالإقصاء. عندما يتحدث الابن "يوسف" عن والده، يذكره باسمه العائلي، أو بضمير الغائب. كما يتهمه في قضية انتحار والدته. ثم علاقة جهل/ قطيعة بين "يوسف" و"ياسين"، لأن هذا الأخير سينجز فعلا (التفجير) وهو ما لم يكن الأب يتخيله، أو يعتقد بحدوثه. كما يتم الخرق، بواسطة حكي الحالة بدلا من الحدث. إذ ينتصر حكي الحالة بدلا من الحدث للفرد، أو للذات الواحدة التي تعود إلى ذاتها قصد المساءلة والتأمل. أما في منطق العشيرة فالفرد مُغيب لكونه يستجيب لوصايا العشيرة وأحكامها، إنه أداة تنفيذية لتصورات العشيرة، التي غالبا ما تكون واضحة بسبب سلطة استهلاكها. لكن أفراد العشيرة هنا، يعودون إلى ذواتهم (محمد/ يوسف) في محاولة لفهم ما يحدث في المغرب من تحولات في المجتمع والاقتصاد والقيم والسياسة، أو ينجزون سلوكيات شاذة عن قيم العشيرة (ياسين).

فوق ما تقدم، يصبح "الأب/محمد" دليلا سياحيا لمدينة مخربة، لكنه لا يقدم الدليل السياحي للمآثر والمدينة، وإنما يقدم دليلا سياحيا لذاته/لنفسه مثلما وجدنا في صفحة "163": "أنا محمد الفرسيوي دليلكم في هذه الزيارة التي تقومون بها لأعظم مدينة رومانية في حوض البحر الأبيض المتوسط،

أتكلم الألمانية؛ لأنني عشت عشرين سنة في ألمانيا، واشتغلت بها وترددت على جامعاتها الليلية أكثر من عشر سنوات، وبنيت فيها وهدمت (...)"، "أنا أيضا مثل معظمكم أود أن تظل ألمانيا إلى الأبد أمة مجيدة تواجه كل شيء بقوة لا مثيل لها (...)"، "أنا أيضا مثل معظمكم تزوجت ألمانية شديدة التعلق بواجباتها كزوجة (....)، لذلك فقد فعلت ذلك عن طيب خاطر غير بعيد عن هذا الموقع في المرتفع الذي ترونه وراءكم بعد الإسفلت مباشرة."(ص 163).

إنه لا يحكي/ لا يوثق المكان، ولا يقدم جغرافية الآثار، بقدر ما يحكي ذاته، وهو الضرير، حين فقد بصره، تراجع حلمه. كما يشكل انتحار/استشهاد "ياسين"، إلى جانب عدم إنجاب الذكور في نهاية الرواية، توقف الخصوبة، وانتهاء منطق السلالة/العشيرة.

تُكسر الرواية مؤسسة العشيرة، باختراقها من مكوناتها، وتحويل الحدث باعتباره توثيقا للسلالة إلى حالة منفتحة على أشكال التمرد، والانتقال من الجماعة الحافظة لليقين، إلى الفرد المنجز للاحتمال. كما عرفت الرواية نوعا من التوازي في الخرق بين المؤسسة الاجتماعية- السياسية والمؤسسة الأدبية - النقدية. إذ خضع التخييل إلى خرق في المفهوم، وذلك بدخول عناصر مباشرة، تعزز حضور المؤلف محمد الأشعري في النص. ويتحدد جوهر هذا التحول السردي في هذا المقام التجنيسي فيما سماه الناقد رشيد بنحدو بـ"هذا أنا – هذا غير أنا" [31]. وهو الشكل السردي الذي بات يُميز الكثير من النصوص السردية المغربية، والتي أنتجها مجموعة من الأدباء-السياسيين، وأعادوا عبر التجربة الروائية مساءلة رهاناتهم الحزبية-السياسية، واشتغلوا بالسرد الروائي باعتباره مجالا للتأمل، وطرح الأسئلة الممكنة، كما وجدنا مع الروائيين محمد برادة وعبد القادر الشاوي وغيرهما.

---

31 - بنحدو (رشيد): «هذا أنا – هذا غير أنا»، دراسة موجودة في الكتاب الجماعي: الشكل والدلالة قراءات في الرواية المغربية.منشورات نادي الكتاب لكلية الآداب بتطوان، ط 1، 2001، ص: 44-32.

تـم تجميـع مختلـف أشـكال الخروقـات بواسـطة لغـة سرديـة، تمكنـت مـن احتـواء الشـتات الـذي أصبحـت تعيشـه سـلالة "الفرسـيوي"، لتشـكل -بدورهـا- سـلطة جديـدة تسـائل منطـق العشـيرة، وعلاقتـه بنمـو مشـاكل اجتماعيـة، وتناقضـات مفاهيميـة "(...) ياسـين الـذي انحـدر مـن صلـب اشـتراكي مصفـى ومـات في أحضـان الأصوليـين" (ص 22)، وتحـولات اقتصاديـة وسياسـية أفـرزت قضايـا شـائكة ".. شـبكات التهريـب والتبييـض" (ص 151). تصبـح اللغـة -بهـذا التصريـف- هـي الناظـم لهـذا التـلاشي، في محاولـة منهـا لفهـم الالتباسـات والتناقضـات التـي يعرفهـا المغـرب، "إن الأمـر شـبيه إلى حـد مـا بفرجـة منظمـة يتعجـب النـاس منهـا ويضحكـون وهـم يتابعـون مشـاهدها دون أن يسـاورهم شـك في أن تتحـول الفرجـة في يـوم مـا إلى شيء تراجيـدي" (ص150).

2 – تحولات شكل الرسالة في رواية "366" للروائي السوداني أمير تاج السر

عندمـا اعتبر الناقـد الـروسي ميخائيـل باختـين الروايـة مـن أكثر الأشـكال التعبيريـة انفتاحـا عـلى الأسـاليب واللغـات والأصـوات والأشـكال، فقـد كان يُنظِّر لأهـم محـددات الجنس الروائي، وتشـمل الانفتاح، وذاكرة الأشـكال القديمة، وأفق الذاكـرة المسـتقبلي. لـذا، عُرفـت الروايـة بالشـكل المُتسـامح مـع باقـي الأشـكال، لكونهـا تسـمح باحتواء مختلـف الخطابـات والتعبيرات، لكن ضمـن شرط التمثل السـياقي الـروائي، الـذي يجعـل الروايـة تتشرَّب هـذه الأشـكال، وتعمـل عـلى تحويلهـا، حتـى تصبـح مكونـا روائيا، لكنهـا تظل حاضنـة لتاريخ ذاكرتهـا النصية.

لعـل هـذا البعـد الانفتاحـي للروايـة، هـو الـذي يُؤهلهـا أسـلوبيا ولغويـا، لـكي تظـل مـن أكثر الأجنـاس الأدبية قـدرة عـلى تشـخيص التحـولات الاجتماعية والمفاهيميـة، بفعـل حريتهـا في اسـتثمار الخطابـات والأسـاليب وأشـكال التبليـغ

الرمـزي، والتعبـير الإيحـائي. ولعلنـا بتنـا، نلاحـظ اهتـمام الروايـة العربيـة بهـذا البعـد الانفتاحـي، واعتمادهـا عـلى أشـكال في الكتابـة، مـن أجـل بنـاء الحكايـة. يحـضر شـكل الرسـالة بـكل مقوماتـه، ومنطـق تواصلـه ضمـن هـذا الاهتـمام، غـير أن التخييـل الـروائي، يتـصرف في نظامـه، ويجعـل منـه تقنيـة سردية للشـكل الـروائي. نلتقـي في هـذا الصـدد بروايـة "366" [32] للـروائي أمـير تـاج الـسر، التـي يقـوم نظامهـا عـلى صيغـة الرسـالة في تشـخيص حكايـة السـارد التـي سـيكتبها لمعشـوقته/ أسـماء، مـن دون أن تتوصـل بهـا. يـسرد السـارد في الرسـالة/الرواية تاريـخ عشـقه لهـا، ويُوثِّـق زمـن بحثـه عنهـا، ويُـدون الأمكنـة التـي سـافر إليهـا، بحثـا عـن مسـكنها، ويسـتحضر مختلـف الحـالات التـي مـر منهـا، وهـو يبحـث عنهـا، في الأحاديـث والصـور والأمكنـة والأخبـار.

تعتمـد الكتابـة السرديـة في روايـة "366"، عـلى صيغة الرسـالة، التـي تحولت بقـوة حضورهـا إلى تقنيـة في الكتابـة الروائيـة في هـذا النـص، وانعكسـت عـلى هيمنـة ضمـيري المتكلـم المفرد/السـارد- المرسِـل، وضمـير المُخاطـب أنـتِ الـذي يُحـدد المعشوقة/المُرسـل إليهـا "أسـماء". كـما اسـتعانت تقنيـة الرسـالة بصيغتي المذكـرات واليوميـات التـي تظهـر في توثيـق اليـوم، والتاريـخ والحدث/الحالـة، ولهـذا، حـضر الزمـن بقـوة، ويظهـر ابتـداء مـن عنـوان الروايـة "366"، ونهايـة النـص، "اليـوم هـو الذكـرى الأولى والأخـيرة لتعلقـي بـك" (ص204). تحكمـت تقنيـة الرسـالة في طبيعـة نمـو الـسرد، الـذي لا يعتمـد سـير الأحـداث، ونضجهـا وتحولهـا سرديـا، بقـدر مـا يتأسـس عـلى نمـو حالـة العشـق سرديـا، وعـلى مسـار البحـث عـن المعشـوقة. طبعـت هـذه الصيغـة أجـواء العـالم المحـكي، فجعلـت اللغـة ذاتيـة، تُشـخص الحالـة، أكـثر مـن الحـدث، وتـأتي مشـبعة بإيقـاع الحالـة، أكـثر مـن إيقـاع الأحـداث.

32 - تاج السر (أمير):336، ط.2، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2014.

امتلأت الرواية بالشخصيات، غير أن حضورها خضع للسارد المُرسل، فجاءت مسرودة، ومحكيا عنها في أغلب مشاهد حضورها. وهذا يتشخص بشكل دلالي في الحضور القوي سرديا للمعشوقة "أسماء"، التي تحضر، باعتبارها ضمير المُخاطب الذي بوجوده يتحقق السرد، غير أنها باعتبارها شخصية روائية، لا تحضر فعلا وملفوظا، أو حدثا يُطور السرد، بسرده ولغته وموقفه، وإنما حالة ينمو بها السرد ويتحقق. فالشخصيات هي مجرد وسائط لوصول السارد إلى حلمه/أسماء، وكل شخصية تنتهي وساطتها، بأن تقدم معلومة، أو خبرا، أو تفك لغزا أو وهما، أو تعيد ترتيب فكرة، يلفُظها السرد ويُخرجها من مساحته، لكن يحدث ذلك بعد أن تكون قد أشبعت السرد ببعض التوازنات التي تجعل مشروع الرسالة/الرواية مستمرا، وتتحول إلى ذاكرة نصية، ومرجع للحكاية المسرودة، يعود إليها السارد، كلما تطلب الأمر ذلك.

ولأن تقنية الرسالة تتم بين مُرسل مُدرك لأفق الرسالة، ويعيش العشق موضوعا للرسالة، وبين المُرسل إليه، الذات الأخرى التي لا تُدرك من الأمر شيئا، ولا تحضر إلا باعتبارها حالة وفكرة ورغبة لدى المُرسل، فإن ضمير المتكلم يتحقق بشكل كبير، وتظهر علاماته ومظاهره بشكل ملموس، وتهيمن حياته بكل تفاصيلها في الرسالة، وتصوراته ورؤاه، أكثر من ضمير المُخاطب، ما يُحول الرسالة إلى حوار ذاتي، أو مونولوج داخلي، لكن بمستوى فني مختلف عن الصيغ المتعارف عليها في تقنية الحوار الداخلي، في حين يبقى ضمير المُخاطب حاضرا من أجل خلق التوازن الممكن في الرسالة.

وتظهر مظاهر الاختلاف في هيمنة الوصف في الرواية، الذي يُحيل -بشكل قوي- على حركية المُرسل إليه، وانتقالاته المستمرة بين الأمكنة، بحثا عن الذات المُرسل إليها/أسماء، المعشوقة في غيابها. تجعل الكتابة الروائية في "366" من الوصف عنصرا سرديا بنائيا، إذ عبره نقف عند بعض التمثلات لبعض المفاهيم والتصورات. فالسارد يعتمد في السير نحو معشوقته بحثا

عنها، على وصف أمكنة العبور إليها. وهو في هذا، يتبنى وصف الأمكنة والأزمنة والأمزجة والتقاليد والأعراف، من خلال السلوك الاجتماعي. نلتقي -في هذا المستوى- بما يسمى بـ"اجتماعية المكان". كما نلتقي بالتدقيق في الوصف، واعتماد الجزئيات، والتفاصيل الصغيرة للحالات والأمزجة والأمكنة والخطابات. يُشخص ذلك، حالة السارد/المُرسل وهو يبحث عن معشوقته في الأمكنة، وفي علاقات الناس مع بعضهم، وفي الأحياء والبيوت، وفي الذهنيات الاجتماعية والتصورات السياسية والمعتقدات الدينية. بهذا الحضور الوظيفي للوصف، في علاقة تفاعلية مع حضور ذات المُرسل/السارد، العاشق، تتراجع الذات المُرسل إليها/أسماء/المحبوبة في السرد، لصالح الأمكنة والمفاهيم التي يسافر فيها السارد بحثا عنها. يتصرف السرد الروائي في منطق الرسالة، عندما يُفرغها من بُعدها الأفقي، المُحدد في المُرسل إليه، من خلال تحقيق التواصل المباشر، وجعلها عمودية الشكل، تنفتح -أكثر- على تعددية الذوات المُرسل إليها. يحدث ذلك، باعتماد منطق السخرية، الذي يدخل مجال النص، فتحدث علاقات اصطدام بين الأمكنة والفئات الاجتماعية، والخطابات السياسية من خلال عملية انتقال السارد بحثا عن معشوقته من فضائه/حيه الاجتماعي الفقير إلى الفضاء/الحي الراقي الذي من المفترض أنه مكان إقامة "أسماء". يتخلل منطق السخرية، مشاهد الحياة الاجتماعية والسياسية والدينية المسرودة، ويصبح هذا المنطق لغة تقرأ بها الرواية هذه المشاهد.

تحقق الرواية مستوى فنيا في الترميز الذي ساهم في تحويل حكاية رسالة العشق، وفكرة البحث عن المعشوقة إلى وسيط لحكاية رسائل أخرى عن التفاوت الطبقي الاجتماعي، والتسلط الطبقي، والفساد السياسي، وتناقض الخطاب الديني، ما جعل من رواية "366"، محكيا ذاتيا بإيقاع روائي. ويمكن اعتبار طبيعة الكتابة السردية في هذه الرواية، تطورا فنيا للمحكي الذاتي، الذي

بـدأت تعرفـه الروايـة العربية منذ عقديـن من الزمن تقريبا، ولكنـه في رواية أمير تـاج الـسر، يتـم بصيغـة ضمنيـة، تختفـي وراء هيمنة ضمـير المُخاطـب، إذ تصبح عمليـة حـكي تاريخ الـذات، وتأمل أفكارهـا وتصوراتها، ووصف أمكنتهـا وأزمنتها، هـي الأفـق في وعـي الكتابـة. إنـه حـكي الـذات للـذات، لكـن عـبر وسـيط الآخر/ المـرأة، مـن خـلال حالـة العشـق. يتـم المـرور إلى الـذات، وفـق حالـة رومانسـية، لكـن مُركَّبـة بطريقـة كيميائيـة، "أردتهـا أن تكـون رسـالة ثوريـة، هائجـة، حـرة، كاشـفة" (ص9). حـضرت الرسـالة في روايـة أمـير تـاج الـسر موضوعـا لحكايـة العشـق، لكـن الـسرد حولهـا إلى تقنيـة سرديـة، وجعلهـا تغـادر سـياقها التواصلي المبـاشر. كـما حـضرت المرأة/أسـماء في الحكاية موضوعـا جوهريا، ومُرسـلا إليه، لا تسـتقيم الرسـالة/الحكاية بدونـه، غير أن الـسرد، تجاوزها، وجعلها مجرد وسـيط، للانتصـار للمُرسـل إليـه، وإلى خطابـه المنفتـح عـلى رسـائل، ومرسـل إليهم.

إن قـدرة التعبـير الـروائي عـلى احتـواء الأشـكال التعبيريـة، والتـصرف فيهـا، يجعـل مـن الروايـة معرفـة أدبيـة، تجـدد حياتهـا الأسـلوبية والبنائيـة مـن أجـل مرافقـة التحـولات الاجتماعيـة.

سابعاً: الرواية العربية وتحديات التخييل الذاتي

1 - التخييل الذاتي وتحول السرد الروائي

بدأ السرد الروائي العربي يعرف اختراقا لنظامه المألوف، بعدما بدأ المؤلف يخترق مجال التخييل، ويتحول إلى كائن نصي، ويشتغل عنصرا سرديا، أنتج ما يمكن التعبير عنه بـ"مزاحمة الواقعي للتخييلي". ومع هذا الاختراق لحضور المؤلف، والذي أصبح مُبررا نصيا، بعدما أصبح المؤلف يُعلن عن اسمه الحقيقي في النص، ويُؤكد حضوره بجعله ضميرا ساردا، مثلما نجد في نص "من قال أنا" للكاتب المغربي عبد القادر الشاوي، فإن تحولا بنيويا سيعرفه جنس الرواية من جهة، ومفهوم الخيال من جهة أخرى. أنتج تحقق المؤلف عنصرا مُتخيلا، مع بقاء آثار انتمائه الواقعي حاضرا، بشكل ملموس في النص نظاما مختلفا عن قانون الرواية الذي يعتمد الخيال، ويُحذر من دخول عناصر واقعية بشكل إرادي إلى المجال النصي، وعن منطق السيرة الذاتية التي تُراهن على خلق حالة مُطابقة بين المؤلف والشخصية النصية والسارد كما حددها "فيليب لوجون" [33]، فالشكل التخييلي الذي بات السرد العربي يعرفه ليس له علاقة بالسيرة الذاتية، وإنما بتخييل ذات المؤلف من أجل مكاشفتها وتأمل أفكارها، وذلك من خلال ما اصطلح على تسميته بـ"التخييل الذاتي" [34]/ Autofiction.

ولعل الفرق بين السيرة الذاتية والتخييل الذاتي يتحدد من خلال

---

33 - *Lejeune (Philippe): Le Pacte Autobiographique, Seuil, 1975.*

34 - أول من استعمل هذا المصطلح هو الكاتب الفرنسي *Serge Doubovski*.

طبيعة العلاقة الوظيفية للواقعي داخل التخييلي في استعمال كل منهما. ارتبطت السيرة الذاتية في مجال التخييل السردي بشكلين من الحضور الرمزي. جاءت مرة على شكل توثيق مسار حياة، رغبة في الانتصار للفعل الإيجابي للذات، وهي تحقق مقاومة اجتماعية، كما نجد في سيرة طه حسين "الأيام" (1929) والتي تحكي سيرة نجاح كفيف تخطى الصعاب الاجتماعية والجسدية، ليصبح من أهم مفكري القرن العشرين. وحضرت الذات مرة أخرى سيرة جريئة، تسرد عُري الذات من النفاق الاجتماعي، وتحاكم المجتمع حين تفضحه، وهي تتقدم نحو القارئ عارية من كل التعاقدات الاجتماعية، كما نجد عند محمد شكري في خبزه الحافي (1982 الإصدار الأول بالعربية) الذي أسقط القناع عن الذات. وإذا كانت الذات تحضر تخييلا في النموذجين من أجل الإعلاء من وضعية الذات سواء في بعدها الإيجابي في الواقع، ومحاولة تشخيص الإيجابي رمزيا، أو في بعدها المأساوي، فإن حضورا جديدا مختلفا بات يشخص حالة الذات في السرد الروائي في التجربة العربية.

تحضر الذات باعتبارها موضوعا للمكاشفة والسؤال، وليس باعتبارها موضوعا لتوثيق واقع أو حقيقة مفترضة؛ حيث تجلى هذا الوضع في نصوص روائية عربية كثيرة، بدأ أصحابها يعلنون عن أسمائهم داخل النص، بعدما كان الروائي يجتهد ليخفي آثاره في القصة من خلال سعيه لإبعاد كل ما هو واقعي عن الرواية، وذلك من أجل الإيهام بواقعية ما يحكى. وحتى لا يحدث أي نوع من اللبس بينه وبين إحدى شخصياته في النص، غالبا ما كان يؤطر الرواية بمقطع يحذر فيه من السقوط في اللبس من خلال الجملة المشهورة التي تعودنا قراءتها عند عتبة مجموعة من الروايات مثل "إذا حدث ووجدت بعض الشخصيات تشبهك أو تشبه شخصيات واقعية، فإن ذلك من وحي الصدفة". هو تصور بدأ في التلاشي حين بدأ بعض الروائيين

يخترقـون التخييـل، ويسردون ذواتهـم المادية الواقعيـة، ويجعلونهـا عنـصرا بنائيـا في النـص بـدون تحذيـر، وبعيـدا عـن وضعيـة الـذات في السـيرة الذاتيـة المتعـارف عليهـا في النـماذج النصيـة والنظريـة السرديـة. يتعلق الأمـر بالنصوص التـي تحـضر فيهـا الـذات خـارج عنـصر المطابقـة؛ المفهـوم الجوهـري الـذي يحـدد مبـدأ السـيرة الذاتيـة في نظريـة فليـب لوجـون بـين الشـخصية والمؤلـف والسـارد، فالأمـر يتحـدد في إدخـال الـذات في التخييـل ليـس مـن أجـل توثيـق حالتهـا التاريخيـة، أو كتابـة حياتهـا الاجتماعيـة والتربويـة وحتـى السياسـية، أو حـكي جـرح الـذات وألمهـا، وإنمـا مـن أجـل مسـاءلتها ونقدهـا وتأمـل مسـار تاريخهـا وتاريـخ أفكارهـا. ولهـذا، فهـي غـير معنيـة بمبـدأ المطابقـة الـذي يهـم السـيرة الذاتيـة، لأن مفهـوم المطابقـة يجتهـد لخلـق نـوع مـن التطابـق شـبه التـام بـين حيـاة الـذات خـارج التخييـل وحياتهـا داخل اللغـة الإبداعيـة. بدأت هـذه التجربـة مـع بعـض الروائيـين على شـكل إدخـال عنـاصر واقعية ملموسـة تشـير بشـكل مباشر وواضـح إلى الـشرط التاريخـي والاجتماعـي للكاتـب، وبسرعـة يسـتطيع القـارئ أن يقيـم نوعـا مـن العلاقـة بـين الـذات المتخيلـة والـذات الواقعيـة كـما نجـد في نصـوص الكاتـب المغـربي محمـد بـرادة خاصـة روايتـه "امـرأة النسـيان" (2001)، والتـي تعتمـد مـؤشرات واقعيـة ذات علاقـة بالكاتـب محمـد بـرادة، مـن خـلال نقـد المؤسسـة الحزبيـة التـي ينتمـي إليهـا، وكـذا السـلوكيات السياسـية، في محاولـة منه لإعـادة تدبير موقـع الذات في هذا الـشرط الحزبي/السـياسي المغـربي، خاصة مـع تجربة زمن التناوب، والمسـتجدات التـي واكبـت مسـألة تصريـف الشـأن السـياسي المغربي مـن قبـل المعارضة. غير أننـا في نـص آخـر نجـد الكاتب يعلن عن اسـمه وذاته، دون الاكتفـاء بالمؤشرات الماديـة، بـل يجعـل اسـمه سـاردا لبعـض فصـول النص، مثلـما حدث مـع تجربة الـروائي عبـد القـادر الشـاوي في نصـه "مـن قال أنـا" (2006)، والذي هـو عبارة عـن محـكي لا يتجـاوز يومـا في المستشـفى، إذ يحـكي الشـاوي تجربتـه الحقيقية

مع المرض، ودخوله المصحة لإجراء عملية جراحية دقيقة لاستئصال الورم السرطاني. تدور الحكاية في المصحة بين غرفة الشاوي الذي ينتظر ساعة إجراء العملية، وممر الزوار وقاعة الاستقبال. وتشكل لحظة ما قبل إجراء العملية محطة التأمل في مسار الحياة والكتابة والرواية والسياسة والحب والصداقة والمرض وصولا إلى الإحساس بتجربة الموت. لم يهتم الشاوي في هذا النص بسرد تفصيلات حياته، ولم ينشغل بتوثيق مسار طفولته وشبابه، وفترة النضال ثم الاعتقال، فتجربة الصحافة والكتابة والسياسة والحب، كما لم يشتغل تخييليا بحكي أوجاع الذات ومحاسبة النظام السياسي، أو المجتمع والقوانين، بل تم سرد ذاته باعتبارها موضوعا للمساءلة والمحاكمة. ولهذا، يعرض مجموعة من المواقف والقرارات التي اتخذها في حياته، وبسببها وجهت إليه انتقادات وتهم، يعرضها ويعطي تبريرات، ويتأملها من خلال آراء الآخرين، من بينها تهمة خيانة دم الشهيد الفلسطيني، وذلك عندما لبى دعوة زيارة الأراضي المحتلة، يقول: "تلقيت الدعوة من الفلسطينيين، وأنا في حل من جميع الدعوات القومية النادبة التي قامت في وجه الذين تعاونوا رأسا مع السفارة الإسرائيلية" (ص63).

لا يسرد الشاوي جزئيات حياته، وتفصيلات يومه، كما نجد في السيرة الذاتية، إنما الذي يحدث في مثل هذه التجربة السردية أن الذات تأتي وهي منشغلة بإعادة تأمل واقعها، بعيدا عن الرغبة في التوثيق للحياة بكل مظاهرها، وسرد الألم أو الجرح، ومحاكمة المجتمع والآخر، من أجل تحويل الذات إلى نموذج يحتذى به.

يحول الكاتب ذاته الواقعية إلى مادة متخيلة، ويقيم معها مسافة عبر وسائط السرد، فتصبح ذاته الذات الأخرى التي يسعى لمعرفة حقيقتها، وطبيعة وعيها، كما يستثمر ملفوظات الآخرين من أصدقاء وكتاب وقراء ويحولها إلى واجهات سردية تتجلى فيها ذاته المرغوب في اكتشافها، وعبرها

ينتقد قضايا النضال والسياسة خاصة مرحلة ما بعد الاعتقال، وكذا التراجع عن الرهانات[35].

تتميز هذه الكتابة التي تحضر فيها ذات المؤلف بشكل صريح، وبدون رغبة في الاختفاء، بحالة سردية جديدة تعيش فيها الذات بين البينين، أو كما سماها الناقد المغربي رشيد بنحدو "هذا أنا - هذا غير أنا"، في محاولة منه لتحديد موضع ذات المؤلف داخل التخييل الروائي، كما ينعكس هذا الوضع على اللغة التي تعرف حالة الحضور والإضمار، وهي بذلك تمنح النص قوته التخييلية، لأن ذات المؤلف لم تسقطها في لعبة المطابقة.

ولأن مجال الكتابة الروائية في هذا النموذج يضع العلاقة بين الواقعي والتخييلي في إطار من الشراكة السردية من أجل إتاحة الفرصة أمام الكاتب ليعيد تأمل ذاته، نقدا ومحاكمة وتفكيكا، من أجل إنتاج وعي مغاير بذاته، وعي يسقط الأوهام كما هي مبرمجة في الواقع- فقد فرضت هذه الكتابة تجنيسا آخر سماه الشاوي "تخييلا ذاتيا"، وعنونه برادة بـ"محكيات" في نصه "مثل صيف لن يتكرر" (2003)، وعبر عنه آخرون بـ"سيرة ذاتية روائية" كما نجد مع الروائي التونسي محمد الباردي في نصه "حنة" (2010)، وتعتبره بعض الدراسات الفرنسية عبارة عن "روايات ذاتية".

تطرح هذه الروايات نقاشات الحدود الممكنة بين الروائي والواقعي فيما يخص إنتاج النص الأدبي.

هل يمكن الحديث عن تحول في كتابة الرواية في وعي الروائي، وانتقالها من زمن الإيهام بواقعية ما يحكى، إلى زمن الاعتقاد بإمكانية الجمع بين الواقع والتخييل دون التفريط في إحداهما؟ .

---

35 - كرام (زهور): ذات المؤلف من السيرة الذاتية إلى التخييل الذاتي، دار الأمان، ط 1، 2013، من ص 71 إلى ص 83.

2 - من الرواية إلى التخييل الذاتي-الغيري "في الهنا" للكاتب الكويتي طالب الرفاعي

تختلف قراءة النصوص الروائية باختلاف طبيعة خطابها. لكن، ليست كل النصوص مُؤهلة لكي تُفيد في تطوير المعنى الأدبي-التنظيري، وفي إنتاج الوعي، إما بطبيعة أدبية الأدب، أو بتحولات الأدب، أو تمنح النقد إشارات عن تصورات في الرواية. نلتقي بنصوص ممتعة على مستوى القراءة، تشدنا حكايتها، ولا نستطيع فراق العمل إلا بانتهاء الحكاية، أو تأخذنا لغتها الفنية، أو نتعاطف مع موضوعها، إذا كان قريبا من اهتمامنا، وقد تحقق مثل هذه النصوص درجة عالية من القراءة، خاصة لدى القارئ العادي، وتحظى بمبيعات كثيرة تُفاجئ المتخصصين في مجال النقد، أو تثير دهشة الكُتاب -أنفسهم- خاصة أولئك الذين يجدون أنفسهم يكتبون وفق معمار روائي، ويشتغلون على خطاب نصوصهم، غير أن أعمالهم، لا تستطيع أن تدخل في منافسة مع تلك الأعمال. ولهذا، نسمع -كثيرا- تذمر بعض الكتاب من واقع القراءة، ويطرح بعضهم سؤالا: كيف نكتب؟ هل نكتب من أجل ذوق القراء ونُسايرهم في اختياراتهم؟ هل نستعين بطلبات القراء؛ لنختار حكاية وموضوع الكتابة؟ أم نكتب خارج وصايا القارئ؟ هل القارئ حاضر باعتباره مكونا ملموسا/واقعيا، يفرض شرطه على الكاتب؟ أم يحضر باعتباره عنصرا ضمنيا، حضوره في الكتابة يتحقق بشكل لا إرادي من الكاتب، ويدخل في إطار منطق الكتابة؟ ولعلها أسئلة تتردد وستظل تُطرح باستمرار، ما دامت ثقافة التذوق تختلف من قارئ إلى آخر، ومن مجتمع إلى آخر. غير أن أمرا لا بد من الوعي به، من أجل التمييز بين شكلين من النصوص، شكل يُحقق متعة فنية وجمالية، غير أنه لا يمكن الاشتغال به نقديا، لأنه لا يُقدم خطابا نصيا يصلح للتأمل النظري، وشكل آخر، قد لا يثير دهشة في موضوعه، وقد يبدو

للبعض مُربكا لميثاق قراءته، لكنه يقترح خطابا متماسكا سرديا، وعبر هذا الخطاب، يتحول هذا الشكل من النصوص إلى مادة خصبة للتفكير النقدي. ونستحضر هنا، التجربة البيداغوجية للدرس الجامعي في مادة الخطاب الروائي، فليست كل الأعمال صالحة منهجيا للوعي بالخطاب الروائي؛ فالأمر يحتاج -علميا- إلى اختيار النصوص الأكثر إتقانا لمعمارية الجنس الروائي، من أجل إنتاج وعي علمي بماهية الخطاب. لابد إذا، من التمييز بين القراءة العاشقة، والتي تشتغل بالنصوص التي تُحقق هذا المعنى، والقراءة المُطالبة بإنتاج المعنى النظري. وبالعودة إلى النقاشات والمقالات التي ترافق نتائج التحكيم في الجوائز الأدبية الخاصة بالجنس الروائي، سنجد مرجعياتها تتوزع بين هذين الشكلين من القراءة، غير أن أعمالا روائية تضيع وسط هذا التجاذب بين القراءتين. يطرح العمل السردي "في الهُنا"[36]، للكاتب الكويتي طالب الرفاعي بعض مظاهر المعنى التنظيري.

لقد جنَّس المؤلف عمله بالرواية، لكنه جعلها -في الوقت ذاته- من خلال النص المُرفق في الغلاف "سيرة ذاتية حقيقية"، إذ يقول المؤلف: "(في الهُنا) رواية سيرة ذاتية حقيقية. صرخة موحشة، تضجُّ بوجع ووحدة صاحبها. تعري العوالم الخفية لعلاقة المرأة بالرجل في المجتمعات الخليجية. (...) ويكون طالب الرفاعي، شاهدا مشاركا في معايشة منعطفات هذه العلاقة". نحن إذن، أمام مجموعة من العلامات التي قد تبدو متناقضة فيما بينها. فالمؤلف "طالب الرفاعي" يمنح لنصه الهوية الروائية، ويجعل بالتالي "في الهُنا" تخضع لمنطق التعبير الروائي، من خلال الامتثال لشرط التخييل، وفي ذات الوقت، يجعل الرواية نفسها، عبارة عن حقيقة، لكونها تكتب سيرة علاقة بين امرأة ورجل، يعرف المؤلف تفاصيلها. يتحول التخييل إلى حقيقة،

36 - الرفاعي (طالب): في الهنا، ط.1، مكتبة الكويت الوطنية، 2014.

والرواية إلى سيرة ذاتية، وينتقل المؤلف طالب الرفاعي من موقعه المادي/ الحقيقي في الواقع، إلى موقع في التخييل، بل يتحقق وجوده ضمن حالة مُركَّبة من الواقعي والتخييلي. تتحقق وضعية الكتابة السردية هنا، بعيدا -إلى حد ما- عن شرطي الرواية والسيرة الذاتية. فمن جهة، يتم سرد الحكاية من خلال وعيين ذاتيين، وعي الشخصية النصية/كوثر التي ارتبطت بعلاقة حب مع رجل متزوج وله أطفال، ووعي المؤلف الذي قرر كتابة رواية سيرة هذا الحب، غير أن بين قرار الكتابة، وتحققها، تشكلت حكاية انتصر فيها السرد للتخييل الذاتي للشخصية "كوثر"، وتجاوز قرار المؤلف. إذ، لا نلتقي بأحداث تنمو، وتُطور معها شكل الحكاية، كما لا نلتقي بشخصيات تتحرك في المكان والزمن، وتؤثر بفعلها في سير الحكاية. ما يحدث يأتي على شكل حوار ذهني، أو تواصل ذاتي، تُقيمه "كوثر" مع ذاتها، وهي تعيد التأمل في علاقتها بالرجل الذي أحبته، وذلك قبل أن يُعقد قرانها به سرا، ما انعكس على أسلوب الكتابة الذي اتخذ إيقاعا واحدا، ولم يعرف تنوعا كبيرا. كما أن فكرة السيرة الحقيقية أو الذاتية التي انطلق المؤلف من تحقيقها، تتراجع، تدريجيا، مع تراجعه باعتباره سارد السيرة، أمام هيمنة ضمير الساردة "كوثر". فقد هيمن ضمير المتكلم العائد إلى "كوثر"، على ضمير المُخاطب الذي تبناه المؤلف في سرده لحكاية علاقة "كوثر" بحبيبها، مع بزوغ ضمير ذاتي يرجع إلى السارد/المؤلف، الذي سيدفعه السرد إلى إعادة التفكير في ذاته، ووضعه، وعلاقته بالمثقفين والكتاب، ويكفي أن نشير إلى هيمنة علامة "الفضاء" الهنا، عنوانا، وحكيا، وانشغالا من طرف المؤلف طالب الرفاعي، وعلاقة ذلك بمكتبه الذي يُلخص عالمه في كتابة الرواية، والمقالة، والتفكير في مشاريع، وعلاقته بالوحدة، "أتأمل سجني بوحدتي في الهُنا، فأهرب إلى عالم مواقع الإنترنت.."(ص78). ولذلك، يصبح هذا الفضاء مُحفزا -أكثر- لجعل المؤلف يدخل في حوار ذاتي، عبره يعيد

التفكير في الوسط الثقافي، يقول: "استوقفني الحدث، وكيف أن البعض يتقرب منك لمكانك لا مكانتك. رحت وأتملَّى بمتعة خبيثة انقطاع وصل بعض معارفي من داخل الكويت وخارجها، وكم تكشفت لي أنفس بائسة" (ص76). ينطلق المؤلف من رغبة كتابة سيرة "كوثر"، فإذ به يكتب سيرة فضائه الخاص/"الهنا"، يقول: يوم بدأت السير على درب الكتابة المغري، في مجلات وصحف جامعة الكويت في منتصف السبعينيات، كنت طالبا في كلية الهندسة والبترول، وقتها منيت نفسي بأحلام كثيرة (....)" (ص42). يتخلى المؤلف عن سرد سيرة "كوثر"، وهي تواجه الإكراهات الاجتماعية في علاقتها برجل متزوج، وسني، وينخرط في حكي سيرته، بل يمرر عبر سيرة كوثر تصوراته: "كيف أنقل لها أنها بطلة روايتي، وأنني أضع على لسانها تصوراتي لقصة حياتها وعلاقتها مع مشاري؟"(ص44). يعرف نص "في الهُنا" تحولات على مستوى هويته الأجناسية، يبدأ رواية، في وعي المؤلف، لكنه ينزاح- سرديا- نحو التخييل الذاتي، وتبدأ المرأة/كوثر باعتبارها موضوعا لسيرة حقيقية، تكفَّل المؤلف بتوثيقها، في بُعدها الحقيقي، غير أن السرد حوَّلها من موضوع إلى ذات، عندما أزاح المؤلف عن مجال السرد، وجعل "كوثر" ساردة حياتها الداخلية. لذا، هيمنت المقاطع السردية بضميرها المتكلم على مساحة النص، وجاءت مقاطع المؤلف بضمير المخاطب (سرد السيرة)، والمتكلم (سرد الذات)، قليلة وقصيرة، لا تُشكل حدثا سرديا، بل تُحول المؤلف إلى موضوع للتأمل في أفكاره وتصوراته ورؤاه، وتجعله تابعا للساردة/المرأة التي عندما تُقرر الخروج من السرد، تأخذ معها نهاية حكايتها، وتضع المؤلف أمام سؤال تلاشي الحكاية، فيلجأ إلى عنصر غيبي، من خلال إعادة إحياء السرد لوالدة المؤلف. وإذا كانت الحكاية تضع المرأة موضع الضحية في المنطق الاجتماعي، وتضيع ضميرها، وتُربك إمكانية إعلان صوتها وإرادتها، فإن السرد يخرق هذا المنطق، ويتجاوز الحكاية،

عندما يجعل المرأة حاضرة بقوة ضميرها المتكلم المفرد الذي تكرر بشكل لافت للنظر في النص، وجاء مرافقا للفعل، كما حضرت المرأة في خطاب النص ذاتا متحكمة في شكل العلاقة مع الرجل، وصاحبة قرارات فردية (السكن بمفردها)، بل حولت المجتمع والرجل، والمؤلف مُوثِّق حكايتها إلى مواضيع للتفكير والتأمل. وبهذا الشكل، نلتقي بالتخييل الذاتي الغيري، باعتباره نوعا سرديا، يجعل الذات تتخيل ذاتها، لتعيد تأملها واكتشافها، وليس لتوثيقها سيرة. وإذا كان التخييل الذاتي، قد ارتبط بذاتية المؤلف، فإننا مع "في الهُنا" يصبح مرتبطا بالذات الغيرية، ذات الشخصية النصية / كوثر.

ثامناً: التركيب الوظيفي لتحولات السرد الروائي

الرواية تعبير عن مجتمع يتحول، وتصبح أيضا تعبيرا عن الوعي بالتغيير، كما يرى ميشال بوتور. لذلك، اعتُبرت الرواية مجالا خصبا لتطوير الوعي بزمن التحولات، وذلك حسب نشاط القراءة التي تعد أسلوبا في التفكير في الواقع، وهو مُشخص رمزيا. كلما تطورت الرواية خطابا، تطور معها أسلوب التفكير. لا تعد العملية آلية بين تجربة الكتابة وتجربة التفكير/القراءة، فالمسألة ذات علاقة بنظام الكتابة الذي يُجدد فعل القراءة، ويُطورها. الرواية شكلٌ يتحول باستمرار تبعا لحركية المجتمع. هناك نصوصٌ تسردُ التحول وفق شكل يغامر في التجريب، ويضع القراءة أمام التحدي الأدبي، في حين، تقترح نصوص أخرى، التفاعل مع حركية التحول، وفق مرونة سردية، تهتم بتطوير القارئ، وتشتغل بتكوين ذائقته بشكل تدريجي، بعيدا عن إحداث الصدمة التي قد تُربك فعل القراءة، وتنتج حالة نفور من الشكل الجديد. لا يتعلق الأمر بقرار يتحكم فيه مؤلف الرواية، بل يعود الأمر إلى زمن اللحظة الإبداعية التي تنتج وعيها الضمني، والذي قد يؤسس لحالة مفارقة لزمن الوعي الواقعي للمؤلف والقارئ والمجتمع. تأسيسا على مظاهر التحول السردي للرواية العربية، يمكن استنتاج الملاحظات المعرفية التالية:

1 - الرواية العربية من التحليل إلى الرؤية

تنتقل الرواية العربية وفق ما تشهده من تحولات في نظام السرد، من الخطاب التحليلي للأوضاع الاجتماعية، والتاريخ والذاكرة، إلى خطاب الرؤية.

وذلك بناء على انتقالها من الزمنين الأفقي والعمودي إلى الزمن الترابطي (منطق الضفيرة)، حيث وجود القارئ، باعتباره شريكا في التأليف والكتابة، من خلال القدرة على قراءة/كتابة الطبقات السردية اللامرئية. يسمح خطاب الكتابة السردية، الذي يتميز بالحركية، والانتقالات بين مواقع المؤلف والكاتب والشخصية والسارد ثم القارئ بإحداث منطقة ممكنة للحوار، وزمن مُؤهل لإنتاج الشراكة في التفكير الجمعي المتعدد والمتنوع، كما يسمح شكل هذا الخطاب، بإنتاج وعي بإكراهات تحقق الحوار والشراكة، على اعتبار أن نظام السرد الروائي فعل تشخيصي للمحتمل، وفي ذات الوقت فعل تشخيصي لعناصر خلل تحقق المحتمل.

2 - الروائي من موقع المؤلف إلى الموقع النصي

انتقال الروائي من موقعه باعتباره مؤلفا إلى موقع نصي وضع يُخلخل مفهوم التخييل، الذي يبتعد بعض الشيء عن المفهوم المثالي الذي كان يحدده فيما قبل. ونلتقي هنا بالواقعي وهو يزاحم التخييلي لبناء السرد. هذه التركيبة الجديدة/المختلفة سمحت بظهور طرق سردية جديدة، وأيضا أنواع سردية جديدة تتركب من السائد لكنها تنتج المختلف، مثلما نجده مع ما يسمى بالسيرة الروائية والرواية السيرذاتية، أو التخييل الذاتي أو المحكيات، وهي أشكال سردية تعبر عن كون الأمر لا يتعلق بالمفهوم المألوف للتخييل الذي لا يبث بصلة للواقعي، وإنما للتخييل الذي يندمج مع الواقعي فيأخذ تركيبة خاصة. نتذكر جميعا كيف كان الروائي يشتغل لكي يخفي حضوره الواقعي، أو حضور عالمه من مواد وشخصيات واقعية في عمله الروائي، ويكتب تحذيرا في بداية الرواية خاصة في مجال الكتابة أي ما قبل النص/السرد. وهو كان يفعل ذلك، حتى يبقى مخلصا لمفهوم الخيال الذي كان يأخذ بعدا مثاليا،

أو ضد الواقع. وكلما اجتهد الروائي في نزع الشبهة الواقعية عن روايته، اقترب من نضج التخييل، وحقق روائية روايته، كما تزامن ذلك مع حجم الحرية في الشرط التاريخي-الواقعي. لكن مع السرد الراهن وجدنا اختراقا من الروائي لسلطة هذا المفهوم، ودخول الروائي باعتباره ذاتا واقعية إلى المجال السردي. يشخص هذا النظام السردي وضعية المُساءلة التاريخية التي ينجزها الروائي لكي ينتج وعيا بتاريخ أفكاره.

3 - القارئ من المتلقي إلى المشارك

عندما كان عبد الفتاح كليطو يفكر في "المؤلف" في الثقافة العربية القديمة، وذلك في كتابه "الكتابة والتناسخ مفهوم المؤلف في الثقافة العربية"[37]، لم يكن ينطلق من تصور محدد نظريا في الثقافة العربية التراثية، كما لم يهتم بتتبع المعنى المفهومي للمؤلف في النقد القديم، في محاولة منه لإعادة إحياء المعنى الذي كان يعنيه المؤلف آنذاك، كما لم يكن يعتمد تصورا تاريخيا، يجتهد من أجل تمثل واقع المفهوم في الوعي الثقافي العربي، إنما التفكير كان يتأسس على طبيعة المفهوم وهو يتجلى في الكتابة/الثقافة العربية، باعتبارها خطابا ونظاما، وذلك من خلال تحليل النص الأدبي، واستخراج تجليات المفهوم من نظام الكتابة وترتيب عناصرها. الشيء الذي يعني، أن التفكير في مفهوم مُعين، لا يُقصد به البحث في وضعه المعرفي القائم، بقدر ما يعني الأمر المعنى الذي تؤسسه الكتابة الأدبية عبر نظامها، والذي تحدده طبيعة القراءة ضمن دلالة مفهومية. إن دلالات المفاهيم لا تتحقق إلا من خلال التجلي في الكتابة، ولا يكون لها وجود قبل ذلك التجلي. لهذا، ستظل الكتابة الأدبية عبر تجلياتها التاريخية، مادة خصبة لتجديد دلالات المفاهيم حسب تطور الرؤية النقدية،

37 - كليطو (عبد الفتاح): الكتابة والتناسخ مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ترجمة، عبد السلام بنعبد العالي، ط.1، دار التنوير للطباعة والنشر، 1985.

وأدواتها المنهجية، ومنطلقاتها الفلسفية، وتصبح دلالات النص عملية تفكير مستمر. لهذا اعتبر الناقد المغربي رشيد بنحدو في كتابه "جمالية البين-بين في الرواية العربية" أن معنى النص "ليس وراءه، بل أمامه. إنه فينا وبنا نحن القراء" [38]. يقول كليطو في "الكتابة والتناسخ" وهو يحكي للقارئ حكاية تفكيره حول "المؤلف" في الثقافة العربية، وسفره في الشعر العربي القديم، مُتأملا نظام البيت الشعري لدى عنترة، واقفا عند المعنى الدلالي للقصيدة: "الشاعر هو، قبل كل شيء، مُنقب في الآثار التي طواها النسيان أو كاد. وعليه أن يصارع النسيان، ضد هذه "الطلول" التي تكسو الديار. ومن حسن الحظ أن "السيول" جلت الأرض وأظهرت ما كان مستورا.(...). مهمة الشاعر أن يرسم رسما فوق آخر، ويكتب كتابة فوق أخرى. الكتابة الجديدة تخط فوق الأخرى التي تكاد تمحي." [39]. نلتقي هنا، بمفهوم التناص، كما ظهر في تنظير كريستيفا وباختين وتطور مفهوميا مع جيرار جنيت، وفكرة "الطِّرس"، وما له علاقة بخطاب الأثر والمحو. فالشاعر/ المؤلف يقتفي آثار السابقين التي لا تنطمس كاملة، ويُعيد بناء الديار المهجورة كما فعل عنترة، دون أن يعني ذلك، إقصاء لصوته المنفرد، وذوبانا تاما في آثار الآخرين، واكتفائه بإعادة رسم آثار الكتابة السابقة؛ فالمؤلف هو من يستطيع إنتاج التميز لصوته وسط الاستمرار والاقتفاء، ومن يفوز بتأليف كتابة تبدو جديدة، ومُغايرة، وإن قامت على رسم كتابة سابقة. عندما نتمعن في وضعية المؤلف سواء في الثقافة العربية القديمة واقتفائه أثر الأقدمين، أو في الثقافة الحديثة التي طورت المفهوم السابق، باعتماد صيغة امتلاء كلام المتكلم بكلام الآخر، كما يرى باختين، وبالكتابة باعتبارها طبقات نصية مُتفاعلة- فإن كتابة/ كلام الآخر تُشكل منبعا لكلام/ كتابة المؤلف، سواء من أجل دعم مبدأ "الحجة" بالنسبة للمؤلف في

---

38 - بنحدو (رشيد): جمالية البين-بين، ط.1، منشورات مؤسسة نادي الكتاب بالمغرب، 2011، ص، 13.

39 - كليطو (ع): مرجع سابق، ص 20.

الثقافة العربية القديمة، أو من أجل إثبات النص، باعتباره حياة مستمرة، من وإلى، عبر تقاطع النصوص والملفوظات الاجتماعية واللغات والأصوات، ما يجعل النص عبارة عن تداخل نصي، يُشخص بدرجات متفاوتة ثنائيات ظاهر/ ضمني، أثر/محو، ذاكرة/ نسيان، وفي الصيغتين معا (القديمة/الحديثة) يُعتبر القارئ الفاعل التقني والمعرفي في تحليل هذه الثنائيات. مفهومان بتنا نلاحظ تجاوزهما في الكتابة الأدبية اليوم، خاصة السردية، ضمن تحول في نظام كتابة النص، أو بتعبير أكثر دقة، انتقال مفهوم المؤلف من المُنتج القادم من ذاكرة نصية سابقة (حفظ، تناص..) إلى المؤلف المُتجه نحو القادم من المستقبل، والذي نعني به، حاجة التأليف إلى شريك آخر قادم ليس من أجل تفكيك ما هو مُنجز، أو تم تحقيقه نصا، بل شريكٌ مُطالب، وفق طبيعة شكل الكتابة، بأن يكون مُؤلفا لاحقا في زمن الكتابة، لكنه مواز في زمن النص. نُفكر في الوضعية الجديدة التي أصبح عليها قارئ النصوص الروائية اليوم، أو نموذج القارئ الذي باتت الرواية العربية تقترح حضوره باعتباره شريكا في تأليف النص/النصوص. نتحدث هنا، عن زمن القراءة الجديد، والذي لم يعد زمنا لاحقا لزمن الكتابة، إنما زمنا مُرافقا للتأليف، أو بتعبير آخر، انتقال القارئ من مُحلل الثنائيات (ظاهر/ ضمني، أثر/ محو، ذاكرة/ نسيان)، ومُفككها ومُؤوِّلها سواء باعتماد التفاعل البنيوي السياقي بين المكونات النصية، أو انفتاح التأويل على تفاعل نصي-اجتماعي-ثقافي كما نجد في كثير من المقاربات الاجتماعية والثقافية، إلى قارئ - مُؤلِّفٍ. يُعزِّز المفهوم الجديد للمؤلف إذن، صيغة الشراكة الجماعية (المؤلف/ القارئ) في تأليف النص/الكتابة. ولعلنا نتمثل هذا الانتقال في معنى التأليف/القراءة من خلال طبيعة الكتابة الأدبية اليوم، والتي تشهد تحولات في مستوى نظامها وشكلها وترتيب مواد عالمها. يتضح ذلك، في بعض مظاهر الغموض التي يشعر بها القارئ، وهو يتلقى هذه النصوص، إذ تبدو له خارج التعاقدات المألوفة، غامضة وملتبسة أحيانا، وتقريرية ومباشرة أحيانا

أخـرى. ولهـذا، بتنـا نلتقـي ببعـض التعبـيرات التي تتحدث عـن أزمـة النقد الذي لا يقـترب مـن منطـق التحـول في الكتابة الأدبيـة، أو هيمنة القـراءات الانطباعية، أو عـودة القـراءة المباشرة أحيانـا، تلـك التـي تعتمد التفسـير وعنـصر الانعكاس، إنهـا مظاهـر تُعـبر عـن صعوبـة الانتقـال إلى المفهـوم الجديـد للمؤلـف باعتبـاره ذاتـا جماعيـة تُنجـز الكتابـة في إطار شراكـة تفاعليـة. ولعل أول هـذه الصعوبات يتمثـل في الفهـم المُلتبـس للتأليـف الجماعـي، والـذي قـد يُفهـم -إلى حـد مـا- في النـص الرقمـي، لكـون خطـاب هـذا الأخـير يُحتم عـلى القـارئ اتخاذ قـرار/ إرادة التأليـف النـصي، نظـرا لكـون تقنيـة الرابط التـي يعتمدهـا الرقمي، والتـي تربط بـين معلومتـين/ نصـين، وينتـج عنهـما معنـى معـين، تُؤمـن دلالـة القارئ/المؤلف الـذي عندمـا تتدخـل رغبتـه وإرادتـه في اختيـار الرابـط، وتفعيلـه، فإنـه يفعل في إنتـاج نوعيـة العلاقـات المترابطـة، ومـن ثمـة، في نوعيـة المعنـى المنتـوج من هذه العلاقـة، ويكـون بذلـك مُنتجـا للنص، من خـلال اختياراتـه في تفعيـل الروابط، أو تركهـا بـدون تفعيـل، غـير أن هـذا الوضوح في تجربـة الرقمي، يتحـول إلى غموض في حـال الكتابـة الروائيـة عـلى الوسـيط الورقي، لأن القـراءة مُطالبـة بالانتقال إلى زمـن مختلـف، بـدون دعامـات مباشرة مثل فتـح الروابـط وتفعيلها. لهـذا، يأخذ مفهـوم الشراكـة في التأليـف في النصـوص غـير الرقمية، مسـتوى آخر مـن المعنى، يتعلـق الأمـر بدرجـة متقدمـة مـن القـراءة المُنتجـة، تتجـاوز التفكيـك والتحليـل والتأويـل إلى الإنتـاج الجديـد للنـص مـن خـلال القـدرة عـلى التـصرف -برغبـة وإرادة وجُـرأة- في تنويعـات الضمنـي/ المحـو/ النسـيان، وعـدم الاستسـلام لوهم الظاهـر/ الأثـر/ الذاكـرة. لم يعـد الأمـر يتعلـق بانتظـار أفـق القـارئ، بقـدر مـا أصبحنـا نلتقـي بكتابـة بين-بـين، يتأسـس أفقهـا -بالتـوازي- بين التأليـف والقراءة. زمنـان مختلفـان مـن حيـث الصيغـة، لكنهـما يلتقيـان في عمليـة كتابـة/ تفجـير النـص. غـير أن العمليـة لا تعنـي نوعـا مـن الحريـة المفتوحـة عـلى جـرأة القراءة التـي تظـل مرهونـة بالكتابـة باعتبارهـا نظاما وخطابـا. كيف يمكن قـراءة النظام

الجديد للنص الأدبي اليوم؟ الاقتراب من الجواب، هو اقتراب من معنى الكتابة-الشراكة. لهذا، نطرح سؤالين:

هل يمكن إرجاع إكراهات انتقال القراءة من مفهوم التلقي إلى مفهوم الشريك في القراءة إلى وضعية الفرد العربي في المجتمع، والذي لم تُهيئه السياسات المُدبرة للشأن العام لجعله ذاتا تمتلك القدرة على إنتاج الشراكة، وامتلاك المبادرة، وغير ذلك من الأفعال التي تجعل من الفرد ذاتا مُبدعة وفاعلة وحرة في التفكير والخيار والمبادرة؟ هل تُعبر أزمة القراءة-المُؤلفة عن وضعية الفرد العربي في التدبير العام؟ الكتابة والشراكة في التأليف مفهوم ينقلنا من صيغة اقتفاء أثر الأقدمين، واعتماد كلام/نص الآخر، إلى صيغة القارئ المؤلف. وبين الصيغتين (الأثر/ الآخر والقارئ/ المؤلف) تظل المسألة مُرتبطة بمكتسبات الفرد في التاريخ والسياسة والاقتصاد والمجتمع.

4 - المنطق الترابطي للسرد

انتقل السرد من الأفقي مع السارد العليم، إلى التجريبي مع تعدد السراد أو الساردين، والآن نعيش منطق الترابطي الذي يعني المنطق التداخلي الشبكي في السرد. نلتقي بنماذج عديدة في هذا الإطار، مثلا رواية "فرانكشتاين في بغداد" للكاتب العراقي أحمد سعداوي تنهج هذا الأفق في نظام السرد، إذ مع غياب تفاعل القارئ مع شكل الحكاية بإنتاجها، فقد تثير لبسا، أو إزعاجا. فالمنطق الترابطي يسمح بانفتاح السرد على الاحتمال في بناء النص. والنص باعتباره تجربة بنائية معرفية غير مكتملة إلا بدخولك أنت أيها القارئ إلى مجال السرد. يؤدي هذا التحول السردي إلى التغيير في مستوى القراءة التي سترتبط بفعل الكتابة.

لكن السؤال المطروح: هل القارئ في المجتمع العربي يمتلك تاريخ

التجربـة؟ وهنـا نُسـائل الحداثـة، وهل عرفناهـا في منطقتنـا العربيـة؟، الحداثة باعتبارهـا إعـلاء مـن مفهـوم الفـرد، في علاقـة قانونيـة بالحـق والواجـب، والكرامـة الاجتماعيـة.

5 - واقع الرواية العربية وتحدي النقد

تضـع الروايـة النقـد الأدبي في التجربـة الراهنـة، أمـام تحديات كثـيرة، ولعل أهـم تحـدٍ يتمثـل في ضرورة تحيين النقد لسـؤال اشـتغاله، ووضعيته الفلسـفية، ومراجعتـه لخلفيتـه النظريـة في علاقـة مـع مـا تقترحـه تجربـة النـص الـسردي العـربي الراهـن مـن طـرق مختلفـة في صـوغ التخييـل، وبناء السرد، ثـم في مدى قدرتـه على الانطلاق من مشـهد التحولات التـي تعرفها الرواية، وصياغة جديدة لمنطـق التلقـي، خـارج ثقافـة الاسـتقبال الـروائي المألوفـة، كـما تختـبر الروايـة بتجلياتهـا الراهنـة حـدود النقـد، وإمكانياتـه المعرفيـة والفلسـفية والمنهجيـة في التفكـير في راهنيـة الـسرد، بـدلا مـن اعتـماد المألوف، وإعـادة تسـويقه. تُغير الروايـة العربيـة، مـن خـلال وضعيـات تجاربهـا المتنوعـة والمتعـددة، المُعادلـة المألوفـة، والتـي تجعـل النقـد فعـلا للتفكـير في التخييل الروائي، باعتماد وسـائط القـراءة، ونظريـات سياقات معرفيـة، أنتجـت مفاهيمها مـن داخـل نصوصها. لا نقصـد بالمُعادلـة الجديـدة (الرواية-النقـد) العلاقـة المشروعـة بـين الإبـداع والنقـد، والتـي تجعـل النقـد خطابا في وضعيـة التحول والتطـور، بفعل تحولات نظـام الكتابـة الإبداعيـة، ولكـن نعني بهذا التوجـه الجديد، نحـو النقد من قبل واقـع الروايـة العربيـة، مُسـاءلة النقد لعلاقتـه بالروايـة، ومرجعياته الفلسـفية، ومصارحـة النقـد نفسـه لطبيعـة أسـئلته، وطروحاتـه النظريـة، ومرجعياتـه وشـكل مجيئـه إلى الروايـة العربيـة. ولعلـه سـؤال، يطرحـه مـن جهـة، واقـع الروايـة العربيـة الـذي يُعـبر سـواء مـن خـلال التراكـم الـذي يـزداد سـنة بعـد سـنة، أو مـن خـلال تنـوع التجـارب العربيـة التـي تنتـج حـالات روائيـة، تتميز

بالاختلاف، عن كون الرواية تعرف الآن، تحولات مهمة في نظامها، وأبنيتها، ومفهومها للتخييل، وطريقة سرد موضوعاتها، وعلاقتها بالواقع، والمجتمع والتحولات التاريخية، ما يجعلها خطابا مجتمعيا، لم يعد مجرد شكل تعبيري، مرتبط بموقع ثقافي، ومُنتج لتصورات وأفكار، بقدر ما أصبحت عنصرا من عناصر الحياة الثقافية العربية. عندما نعود إلى الروايات العربية الصادرة منذ بداية القرن الحادي والعشرين، وقبلها بقليل، سنلاحظ على مستوى التخييل، والسرد والتشخيص وعلاقة الروائي/ المؤلف بنصه، انتقالات مهمة في تصريف هذه المفاهيم، كما بدأنا نلتقي بتعددية التجارب في كتابة الرواية داخل تجربة البلد الواحد، بل مع الروائي الواحد، ولهذا، لم نعد أمام الحالة الروائية التي كان النقد العربي يتعامل بها/معها بمستوى واحد، على أساس مفهوم الوحدة في الأفق المشترك، والانسجام في الرؤية السردية، ولعله، وضع، قد يُربك النقد الذي تعود التفكير في الرواية العربية من خلال مفهوم "التجربة المشتركة". سؤال، قد نُعيد طرحه، ليس فقط على مسار تطور التجربة/ التجارب العربية، إنما -بالموازاة- على زمن التأسيس، إذ، تمنحنا العودة إلى الرواية الأولى في كل بلد عربي، فكرة عن كون كل تجربة روائية عربية كانت وليدة سياقها المحلي، لكونها كانت محاولة للإجابة عن سؤال محلي، في تفاعل بنيوي مع تجارب عربية وأجنبية مختلفة. كما يجعلنا، من جهة ثانية، نُسائل النقد الروائي العربي حول علاقته بالخلفية النقدية الغربية التي اعتمدها، وهو يُؤسس للشكل الروائي في التربة العربية. منذ بداية الوعي الجديد بالجنس الروائي في التجربة العربية، وجد النقد العربي نفسه مُلزما بالتعامل مع الطروحات النقدية الغربية، من أجل تعبيد الطريق أمام قراءة النص العربي، وقد شكَّل النقد الغربي بكل مرجعياته الفرنسية والروسية والألمانية وغيرها خلفية مهمة للنقد الروائي العربي، وساهم -بمستويات عديدة- في الاقتراب من التجربة

العربيـة، وقراءتهـا، وإنتـاج خطـاب نقـدي مـن تلقيها. كـما شـكلت الطروحات النظريـة إرثـا منهجيا ومعرفيا تقاسـمه النقـد العـربي مـع النقـد العالمـي، وهو يبنـي خطـاب الوعـي بالجنس الـروائي. ولهذا، نقترح أسـئلة للتفكـير، أو لتجديد التفكـير حـول علاقـة النقـد بالروايـة، من خـلال الأسـئلة التالية، والتـي لا نقصد بهـا إصـدار حكـم قاطـع عـلى النقـد الأدبي في علاقتـه براهنيـة الروايـة العربية، أو الإصرار عـلى الوقـوف عنـد أجوبـة حاسـمة، إنمـا التوجـه إلى الروايـة مـن خـلال النقـد، أو إعـادة وضـع النقد الروائي -عـلى الخصوص- في منطقة السـؤال عـبر تحديـات الروايـة: فهـل تضـع الروايـة العربيـة بوضعهـا الجديـد النقـد في حـرج منهجـي ومعـرفي؟ وهـل يُربـك نظـام الروايـة الـذي يـأتي مُفارقـا لمـا ألفه النقـد، التعاقـدات النظريـة المألوفـة، والتـي كان النقـد يحتمـي بمفاهيمهـا، وتصوراتهـا؟ ألا تشـكل التجـارب الجديـدة للـسرد الـروائي العـربي تحديـا كبـيرا أمـام النقـد، حـين تختـبر قدرتـه عـلى تجـاوز النظريـات، وبنـاء تعاقـد جديـد مـع النـص، مـن الداخـل، وباعتـماد مقاربـة جديـدة، تنطلـق مـن الاعتقـاد بقـدرة الروايـة العربيـة عـلى صياغـة تمثلاتهـا المفاهيميـة؟ ألا يمكـن أن نقـرأ مـن هيمنـة ظاهـرة التجـاذب النقـدي بـين الروايـة الواحـدة، مـا يجعـل روايـة واحـدة تحتمـل القبـول فنيـا لـدى البعـض، والرفض الـروائي لدى البعـض الآخر، في غيـاب وجـود ملتقـى لتـوازن يُعيـد للنـص شرعيتـه الروائيـة- صـورة للنقـد الـروائي، الـذي عندمـا تجـاوزت الروايـة أنظمتهـا السـابقة، وحكـت موضوعاتها ضمـن أبنيـة تُشـبه زمنهـا، ضـاع طريـق النقـد إليهـا؟ ألا يسـتطيع النقـد العربي اسـتثمار فلسـفة تجربـة النقـد الغـربي، الـذي حـين أصَّـل طروحاتـه النظريـة، كان يعتمـد عـلى حُسـن الإصغـاء إلى روايـات سـياقه، وعندمـا اعتمـد نظريـات قادمـة مـن سـياقات غـيره (مثـل النقـد الفرنـسي)، فلـم يكـن يُنزلهـا عبئـا عـلى النـص، أو يجعـل منهـا قوة ناسـفة لخصوصية النـص، كما لم يعتمدهـا باعتبارها مكتملـة التأصيـل، ومنتهيـة التكـون، إنمـا جعلهـا تأخـذ دلالتهـا الجديـدة مـن

طبيعـة النـص الجديـد؟ ألا يسـتطيع النقـد الـروائي العـربي، أن يُعيـد النظـر في علاقتـه بالنظريـات النقديـة، ويجعلهـا مجـرد إمكانـات للتفكـير في النـص، دون أن تتحـول إلى مفاهيـم ثابتـة؟

تلـك بعـض الأسـئلة، التـي نقـترح التفكـير فيهـا، عـن علاقـة النقـد بالروايـة في التجربـة العربيـة الراهنـة، حتـى لا تُحـرج الروايـة النقـد، وتكشـف هشاشـة منطقـه، وعـدم قدرتـه عـلى الخـروج مـن معطـف النظريـات النقديـة الجاهـزة. لا تعلمنـا النظريـات مـاذا نجـد في النـص، إنمـا تُدربنـا عـلى السـفر إلى النـص، أي التفكـير فيه.

ملحق

بيبليوغرافيا الروائيين الواردة رواياتهم في التحليل

الأشعري (محمد)

روائي مغربي

محمد الأشعري كاتب وصحفي وشاعر وقاص وروائي مغربي. رئيس اتحاد كتاب المغرب (1989)، ووزير الثقافة بالمغرب (1998). صدر له من الدواوين الشعرية: "صهيل الخيل الجريحة" (1978)، و"عينان بسعة الحلم" (1981)، و"يومية النار والسفر" (1983)، و"سيرة المطر" (1988)، و"مائيات" (1994). ومن القصص القصيرة، مجموعة "يوم صعب" (1992). انتقل إلى كتابة الرواية، فأصدر "جنوب الروح" (1996)، ثم "القوس والفراشة" (2010)، التي حصل بها على الجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر) دورة 2011 مقاسمة مع رواية "طوق الحمام" للروائية السعودية رجاء عالم، و"علبة الأسماء" .

الخمليشي (كمال)

روائي مغربي

كاتب وشاعر وروائي مغربي. صدر له ديوان "خريف الأقنعة" (2003). ومن أعماله الروائية "الواحة والسراب" (2001)، و"حارث النسيان" (2003)، و"الإمام"(2004).

الرفاعي (طالب)

روائي كويتي

كاتب وأكاديمي وقاص وروائي كويتي. صدرت له دراسات في الكتابة الروائية والمسرحية منها: "البصير والتنوير.. رجل وقضية" (2000)، و"إسماعيل فهد إسماعيل، كتابة الحياة وحياة الكتابة" (2009)، و"المسرح في الكويت..

رؤيـة تاريخيـة" (2002). ولـه مـن المجاميـع القصصيـة: "أبـو عجـاج طـال عمـرك"(1992)، و"أغمـض روحـي عليـك"(1995)، و"مـرآة الغبـش" (1997)، و"حكايـا رمليـة" (1999)، "سرقـات صغـيرة" (2011)، و"الكـرسي" (2012). ومن الأعـمال الروائيـة: "ظـل الشـمس" (1998)، و"رائحـة البحـر" (2002)، و"سـمر كلـمات" (2006)، و"الثـوب"(2009)، و"في الهُنـا" (2014).

القرش (سعد)

روائي مصري

كاتـب وصحفـي وقـاص وروائي مـصري. يشـغل حاليـا منصـب رئيـس تحريـر مجلـة الهـلال. صـدرت لـه في الدراسـات "مفهـوم الهويـة في السـينما العربيـة (2005)، وفي الرحـلات، "سـبع سـماوات.. رحـلات في الجزائـر والعـراق والهنـد والمغـرب وهولنـدا ومـصر" (2011). فـاز بجائـزة ابـن بطوطـة للرحلـة المعـاصرة (2008-2009) مـن المركـز العـربي لـلأدب الجغـرافي (ارتيـاد الآفـاق). ولـه مـن المجاميـع القصصيـة: "مرافـئ للرحيـل (1993)، "شـجرة الخلـد (1998). ومـن الروايـات: "حديـث الجنـود (1996)، و"بـاب السـفينة" (2002)، و"أول النهـار" (2005)، و"ليـل أوزيـر" (2008)، و"وشـم وحيـد" (طبعـة أولى، 2011).

الكوكباني (نادية)

روائية يمنية

كاتبـة وروائيـة يمنيـة وأسـتاذة جامعيـة في الهندسـة المعمارية. تكتـب القصة القصـيرة والروايـة. لهـا خمـس مجموعـات قصصيـة، وثـلاث روايات منهـا: "حب ليـس إلا"، و"صنعائي".

تاج السر (أمير)

روائي سوداني

أمير تاج السر طبيب وروائي سوداني، بدأ الكتابة بالشعر العامي ثم بالفصحى، غير أنه انتقل إلى كتابة الرواية التي بدأها بروايته الأولى "كرمكول" (1987)، ليبدأ مشروعه الروائي من خلال الأعمال الروائية: "سماء بلون الياقوت"(1996)، و"نار الزغاريد"، و"مرايا ساحلية"، و"سيرة الوجع"، و"عيون المهاجر"، و"مهر الصياح"(2002)، و"زحف النمل"، و"العطر الفرنسي" (2009)، و"صائد اليرقات"، و"أرض السودان.. الحلو المر" (2012)، و"طقس" (2015). وقد فازت روايته "336" (2013) بجائزة الرواية العربية "كتارا" في دورتها الأولى 2015.

جيران (عبد الرحيم)

روائي مغربي

عبد الرحيم جيران أكاديمي وناقد وقاص وروائي مغربي. من أعماله النقدية: "في النظرية السردية" (2006)، و"إدانة الأدب"(2008)، و"علبة السرد" (2013)، و"سراب النظرية" (2013). وصدر له من المجاميع القصصية: "ليل غرناطة" (2013). وفي الرواية "عصا البليساردو"(2011)، و"كرة الثلج"(2013).

خال (عبده)

روائي سعودي

عبده خال كاتب وقاص وروائي سعودي، صدر له من المجاميع القصصية: "لا أحد" (1992)، و"ليس هناك ما يبهج" (1993)، و"من يغني في هذا

الليـل"(1999). ومـن القصـة القصـيرة: "دهشـة لوميـض باهـت" (2013). ومـن الأعـمال الروائيـة: "المـوت يمر من هنا" (1995)، و"مدن تأكل العشـب" (1998)، و"الأيـام لا تخبـئ أحـدا"(2002)، و"نبـاح"، و"الطـين" (2003)، و"فسـوق" (2005)، و"لوعـة الغاويـة" (2012). وقـد فـاز بجائـزة الروايـة العالميـة للروايـة العربيـة (البوكـر) دورة 2010 بروايتـه "ترمـي بـشرر" (2008).

خليل (عبدو)

روائي سوري

قـاص وروائي وصحفـي سـوري. أقـام عـدة معـارض تشـكيلية وفوتوغرافيـة داخـل سـوريا وخارجهـا. لـه فيلـم قصـير تحت عنـوان "الحـذاء الأسـود". صدرت لـه روايـة "فنـدق بـارون" (2014)، والتـي أُنجـزت في إطـار "محـترف نجـوى بـركات" في دورتـه الثانيـة (2013-2014).

رسول (محمد رسول)

روائي عراقي

كاتـب وروائي وناقـد عراقـي، أكاديمـي متخصِّـص في الفلسـفة الألمانيـة. يكتب في الدراسـات الفلسـفية والفكريـة، وفي النقـد الأدبي. مـن إصداراته الفلسـفية والنقدية: "الحضور والتمركز: قراءة في العقل الميتافيزيائي الحديث" (2000)، و"المعرفة النقدية: مدخـل إلى نظريـة المعرفـة" (2001)، و"محنـة الهويـة: مسـارات البنـاء وتحـولات الرؤية" (2002)، و"الغرب والإسـلام: اسـتدراج التعالي الغـربي" (2000)، و"نقد العقل الإصلاحي: قراءات في جدلية الفكر العراقي الحديث" (2008)، و"الجسـد المتخيَّل في الـسَّرد الـروائي" (2014). صـدرت لـه سـنة 2014 رواية "يحـدث في بغداد".

سعداوي (أحمد)

روائي عراقي

هو روائي وشاعر وكاتب سيناريو عراقي. حصل سنة 2014، على جائزة البوكر للرواية العربية، عن روايته "فرانكشتاين في بغداد". صدر له من الروايات: "البلد الجميل"، 2004، "إنه يحلم، أو يلعب، أو يموت"، 2008، ومن الشعر: "الوثن الغازي"، 1997، و"عيد الأغنيات السيئة" 2001، و"صورتي وأنا أحلم" 2002.

فاضل (يوسف)

روائي مغربي

كاتب مسرحي، وسيناريست ومخرج سينمائي، وروائي مغربي. من أعماله المسرحية: "حلاق درب الفقراء" (1980)، و"سفر سي محمد" (1984). ومن أعماله الروائية: "الخنازير" (1983)، و"أغمات" (1990)، و"سليستينا" (1992)، و"ملك اليهود" (1996)، و"طائر أزرق نادر يحلق معي" (2013) والتي وصلت إلى اللائحة القصيرة للجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر) دورة 2014.

لؤي (عبد الإله)

روائي عراقي

كاتب ومترجم وقاص وروائي عراقي مُقيم بلندن. عمل مترجما في صحيفة الشرق الأوسط بين عامي 2002 و2008. صدرت له مجموعة من القصص القصيرة منها: "العبور إلى الضفة الأخرى"(1992)، و"أحلام فيديو" (1996)، و"رمية زهر" (1999). وسنة 2004 نشر كتابه عن بغداد "مفكرة بغداد.. يوميات العودة إلى مسقط الرأس". ومن ترجماته "خيانة الوصايا" لميلان كونديرا (2000). سنة 2008 صدرت روايته الأولى "كوميديا الحب الإلهي".

مصادر ومراجع

1- المصادر/الروايات

1-1 الروايات المعتمدة في التحليل

- الأشعري (محمد): **القوس والفراشة**، ط.1، المركز الثقافي العربي، 2010.
- تاج السر (أمير): **336**، ط.1، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2013.
- جيران (عبد الرحيم): **كرة الثلج**، ط.1، دار الآداب، 2013.
- خال(عبده): **نباح**، ط.1، ط.3، منشورات الجمل، 2010.
- خليل (عبدو): **فندق بارون**، ط.1، دار الآداب، 2014.
- الخمليشي (كمال): **الإمام**، ط.1، مطبعة النجاح، 2004.
- رسول (محمد رسول): **يحدث في بغداد**، ط.1، الدار المصرية اللبنانية، 2014.
- الرفاعي (طالب): **في الهُنا**، ط.1، مكتبة الكويت الوطنية، 2014.
- السعداوي (أحمد): **فرانكشتاين في بغداد**، ط.1، منشورات الجمل، 2013.
- عبد الإله (لؤي): **كوميديا الحب الإلهي**، ط.1، المدى للثقافة والنشر، 2008.
- فاضل (يوسف): **طائر أزرق نادر يحلق معي**، ط.1، دار الآداب، 2013.
- القرش (سعد): **أول النهار**، ط.1، 2005.
- الكوكباني (نادية): **صنعائي**، ط.1، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، 2013.

2-1 الروايات/النصوص السردية المعتمدة في التصور العام لتحولات الرواية

- الأنصاري (عبد القدوس): **التوأمان**، ط.3، دار المنهل للصحافة والنشر المحدودة، 1994.

- الباردي (محمد): **حنة**، ط.1، مركز الرواية العربية للنشر والتوزيع، 2010.

- برادة (محمد): **مثل صيف لن يتكرر**، مطبعة النجاح الجديدة، 1999.

- البشر (بدرية): **هند والعسكر**، ط.1، دار الآداب، 2006.

- البيه (فاطنة): **حديث العتمة**، ط.1، الفنك، 2001.

- التهامي (الوزاني): **الزاوية**، ط.1، منشورات جمعية تطاون أسمير، 2008.

- الشاوي (عبد القادر): **من قال أنا**، ط.1، نشر الفنك، 2006.

-الشيخ (حنان): **مسك الغزال**، ط.1، دار الآداب، 1977.

- كجه جي (إنعام): **طشاري**، ط.1، دار الجديد،2013

- كرم (عفيفة): **بديعة وفؤاد**، ط.1، مطبعة جريدة المدى اليومية، نيويورك، 1906.

2- المراجع

2-1 بالعربية

- باختين (ميخائيل): **الماركسية وفلسفة اللغة**، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، ط.1، دار توبقال للنشر، 1986.

- البريكي (فاطمة): **مدخل إلى الأدب التفاعلي**، ط.1، المركز الثقافي العربي، 2006.

- بنحدو (رشيد): **جمالية البين-بين**، ط.1، منشورات مؤسسة نادي الكتاب بالمغرب، 2011.

- تودوروف (تزفتان): **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط.1، توبقال، 1987.

- تودوروف (تزفتان): **الأدب في خطر**، ترجمة: الشرقاوي (عبد الكبير)، ط 1.

- جماعة من الباحثين: **نظرية المنهج الشكلي**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ط.1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1982.

- جمال (شحيد): **الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة**، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت.

- جيران (عبد الرحيم): **إدانة الأدب**، ط 1، 2008.

- عبد الغني (مصطفى): **الاتجاه القومي في الرواية**، ط.1، عالم المعرفة، 177، 1994.

- كتاب جماعي: **الشكل والدلالة قراءات في الرواية المغربية**، ط1، منشورات نادي الكتاب بكلية الآداب بتطوان، 2001.

- كـرام (زهـور): **ذات المؤلـف مـن السـيرة الذاتيـة إلى التخييل الـذاتي**، ط.1، دار الأمان، الربـاط، 2013.

- كـرام (زهـور): **الروايـة العربيـة وزمـن التكـون**، ط.1، الـدار العربيـة للعلـوم نـاشرون، 2012.

-كـرام (زهـور): **الأدب الرقمـي أسـئلة ثقافيـة وتأمـلات مفاهيميـة**، ط.1، رؤيـا، القاهـرة، 2009، ط.2، دار الأمـان، الربـاط، 2013.

- كـرام (زهـور): **الـسرد النسـائي العـربي مقاربـة في المفهـوم والخطـاب**، ط.1، مـدارس، الـدار البيضـاء، 2004.

- كليطـو (عبـد الفتـاح): **الكتابـة والتناسـخ مفهـوم المؤلـف في الثقافـة العربية**، ترجمـة، عبـد السـلام بنعبـد العـالي، ط.1، دار التنويـر للطباعة والنـشر، 1985.

-المنجـرة (المهـدي): **الإهانـة في عهـد الميغا إمبرياليـة**، ط.5، المركز الثقـافي العربي، 2007.

- اليبـوري (أحمـد): **الكتابـة الروائيـة في المغـرب البنيـة والدلالة**، المـدارس للنشر والتوزيـع، ط.1، 2006.

- يقطـين (سـعيد): **مـن النـص إلى النـص المترابـط مدخـل إلى جماليـة الإبـداع التفاعـلي**. المركـز الثقـافي العـربي، ط 1، 2005.

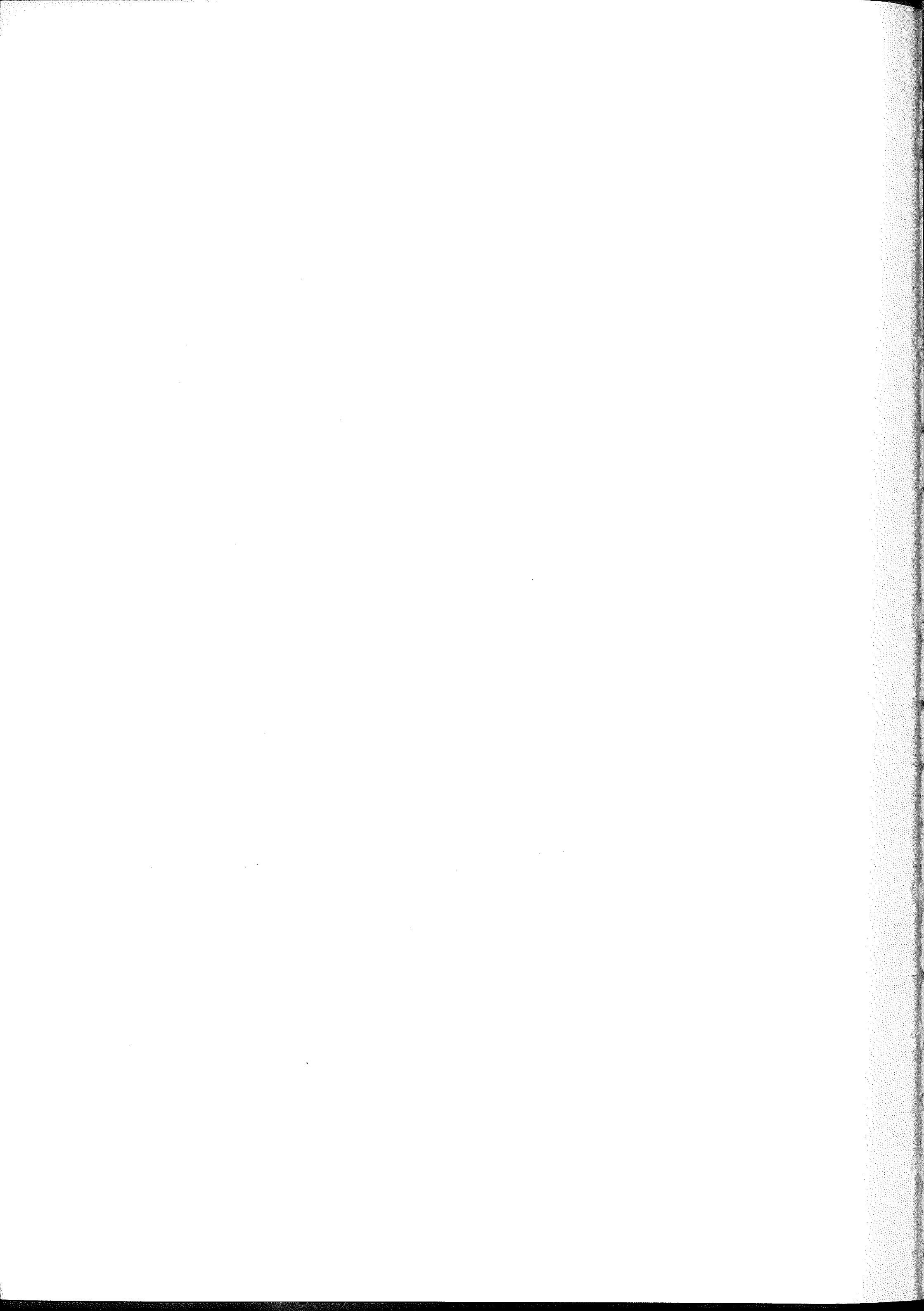
2-2 بالفرنسية

Bakhtine (Mikhail): Esthetique du roman Gallimard, 1978.

Didier (Beatrice): L Ecriture – Femme, PUF: 1981.

Lejeune (Philippe): Le Pacte Autobiographique, Seuil, 1975.

Todorov (Tzvetan): La literature en peril, Flammarion, 2007.



فهرست الموضوعات

كتارا
katara

هذا الكتاب

«نحو الوعي بالسرد الروائي العربي» رؤية نقدية تعتمد تاريخ اشتغال الناقدة- الروائية الدكتورة «زهور كرام» في مجال السرد الروائي، والتي تجلت في كتبها ودراساتها النقدية السابقة. يعد الكتابُ استمرارا وتأصيلا للأفكار والتصورات والمفاهيم التي عالجتها الكاتبة، وحاورتها خاصة في كتبها: «الرواية العربية وزمن التكون»، و«ذات المؤلف من السيرة الذاتية إلى التخييل الذاتي»، و«الأدب الرقمي».

يشتغل الكتاب بمنطقة التحولات التي يعرفها السرد الروائي العربي في العقدين الأخيرين، والتي مست نظام الكتابة، وعناصرها، وأدت إلى تحولات في مفاهيم مكونات الكتابة، مثل المؤلف، والسارد والقارئ، واللغة، كما شملت مفهوم الجنس الروائي، خاصة مع ظهور تجنيسات جديدة مثل التخييل الذاتي. تنتقل الرواية العربية وفق ما تشهده من تحولات في نظام السرد، من الخطاب التحليلي للأوضاع الاجتماعية، والتاريخ والذاكرة، إلى خطاب الرؤية. وذلك، بناء على انتقالها من الزمنين الأفقي والعمودي إلى الزمن الترابطي «منطق الضفيرة» حيث وجود القارئ، باعتباره شريكا في التأليف والكتابة، من خلال القدرة على قراءة/ كتابة الطبقات السردية اللامرئية.

يسمح خطاب الكتابة السردية، الذي يتميز بالحركية، والانتقالات بين مواقع المؤلف والكاتب والشخصية والسارد ثم القارئ بإحداث منطقة ممكنة للحوار، وزمن مُؤهل لإنتاج الشراكة في التفكير الجمعي المتعدد والمتنوع، كما يسمح شكل هذا الخطاب، بإنتاج وعي بإكراهات تحقق الحوار والشراكة، على اعتبار أن نظام السرد الروائي فعل تشخيصي للمحتمل، وفي الوقت ذاته فعل تشخيصي لعناصر خلل تحقق المحتمل.



الدكتورة
زهور كرام

- روائية وناقدة وأكاديمية مغربية، نالت جائزة كتارا في حقل الدراسات النقدية، عن كتابها «نحو الوعي بتحولات السرد الروائي العربي»، 2016.
- حصلت سنة 2012 على الوسام الملكي بدرجة ضابط للكفاءات الوطنية
- أستاذة التعليم العالي بجامعة محمد الخامس بالرباط- المغرب.
- عضو لجان تحكيم بجوائز أدبية (وزارة الثقافة المغربية، جائزة العويس، البوكر، كتارا...).
- صدر للكاتبة: «غيثة تقطف القمر» رواية، «مولد الروح» مجموعة قصصية، «قلادة قرنفل» رواية، «جسد ومدينة» رواية، «ذات المؤلف من السيرة الذاتية إلى التخييل الذاتي»، «الرواية العربية وزمن التكون من منظور سياقي»، «ربات الخدور.. مقاربة في القول النسائي العربي والمغربي»، «الأدب الرقمي.. أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية»، «السرد النسائي العربي مقاربة في المفهوم والخطاب»، «ضيافة الرقابة».


ISBN 9789927126116
9 789927 126116

الحائزة على جائزة كتارا للرواية العربية ٢٠١٦ - فئة الدراسات النقدية

نحو الوعي
بتحولات السرد الروائي العربي

دراسة



الدكتورة زهور كرام

